This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus 1.1 (1863) *

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

MUSIC LIBRARY

VE RI TAS

Harvard College Library

FROM

Joseph Joachim.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Neue Folge, I. Jahrgang

redigirt von Selmar Bagge.

Mit Beiträgen von

S. Bagge in Leipzig, Dr. H. Deiters in Bonn, F. W. v. Ditfurth in Nürnberg, F. Espagne in Berlin, M. Fürstenau in Dresden, L. Granzin in Danzig, Dr. Ed. Hanslick in Wien, Dr. M. Hauptmann in Leipzig, F. Hinrichs in Halle, Prof. O. Jahn in Bonn, H. v. Kreissle in Wien, Dr. Ed. Krüger in Göttingen, Dr. P. Marquard in Messina, L. Meinardus in Glogau, Dr. E. Naumann in Jena, C. v. Noorden in Bonn, G. Nottebohm in Wien, Dr. O. Paul in Leipzig, F. Pohl in London, J. Rosenhain in Paris, A. Saran in Königsberg, Dr. E. Schneider in Dresden, F. Sieber in Berlin, A. W. Thayer in Wien, A. v. Wolzogen in Breslau, R. Wüerst in Berlin u. A.

Mit dem Bildniss von Joseph Joachim.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1863.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

Mus 1.1 (N.F.1) *

Inhaltsverzeichniss.

Leitartikel, historische, aesthetische und andere Aufsätze.

An unsere Leser (von Breitkopf und Härtel). Seite 1.

Bagge, S., Unser Programm. 1.

—— Zur Gegenwart. 117.

—— S. Bach. Die Matthäuspassion von S. Bach in der Thomaskirche zu Leipzig am Charfreitag 1868. 277.

—— Die neue Beethoven-Ausgabe und ihre musikalischen Ergebnisse. 333, 349.

—— Johannes Brahms. 461.

—— Ein neues Talent. 477.

—— Felix Mendelssohn Bartholdy's Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. 637, 653, 673.

—— Ein Wort zu den Musikzuständen in Leipzig. 733.

Ditfurth, Freiherr von. Zum Verständniss kirchlicher Tonkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. 189.

—— Zur richtigen Ausführung kirchlicher Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. 509, 525.

Fürstenau, M., Johann Walther, kurfürstlich sächsischer Kapellmeister. 245, 261, 282.

—— Ludwig Senfl und Markgraf Albrecht, Herzog in Preussen. 561.

Granzin, L., Bemerkungen über Orgelbau. 323, 341.

Hauptmann, M., Brief über Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen. 669.

Jahn, O., Mozart-Paralipomenon. 171.

—— Leonore oder Fidelio? 381, 397.

Marquard, P., Ueber Untersuchung und Recension musikalischer Kunstwerke. 25, 45.

Nottebohm, G., Beethoven's theoretische Studien. 685, 701, 717, 749, 770, 784, 810, 825, 839.

Pohl, F., Ueber Originalhandschriften von Mozart, Haydn etc. 853.

Sieber, F., Einige Winke in Betreff der Athembehandlung im Gesange. 599.

Thayer, A. W., Zur Händel-Chronologie. 722.

Wohlfahrt, H., Halber Ton und kleine Secunde. 553.

S. Das Wesen und die vorbildliche Bedeutung der »classischen« Musik. 77, 93.

— Die romantische Musik psychologisch betrachtet. Eine Skizze. 165.

—ay— Gluck und die Oper (von A. B. Marx). 120, 133, 149.

A. H. Zur Erinnerung an H. Marschner. 229.

Beethoven im Malkasten. 293.

—k. Eine allgemeine Bemerkung über die gegenwärtige Production. 372.

N. Das 40. Niederrheinische Musikfest. 413, 429.

—a— Ueber die gegenwärtige Production und die Stellung eines Fachblattes zu derselben. 445.

—nn. S. Bach's wohltemperirtes Clavier in der Ausgabe von L. Holle. Seite 493.

J. H. David Strauss und die neunte Symphonie von Beethoven. 541, 557.

—a— Der rhythmische Choral. 580.

—r— Rubinstein's Oratorium »Das verlorene Paradies«. 589, 605, 621.

—s. Apostrophe an die singenden Damen. 628.

** Schönheit und Dauerhaftigkeit des Kunstwerkes. 781.

** Hektor Berlioz und die Wirkung der Musik. 837.

✳ Melodisch contrapunctische Studien von Moscheles. 869.

Recensionen und kritische Anzeigen.

Schriften über Musik.

Dommer, A. von, Elemente der Musik. 68, 81. Vergl. auch 109, 182.

Glümer, Claire von, Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient. 405.

Helmholtz, H., Die Lehre von den Tonempfindungen. 467, 483, 495. Vergl. 669.

Marx, A. B., Gluck und die Oper. 120, 133, 149.

Mendelssohn, F., Briefe. 637, 653, 673.

Nohl, L., Mozart. 299.

Schletterer, H. M., Das deutsche Singspiel. 691.

Schlüter, J., Allgemeine Geschichte der Musik. 611. Vergl. 746.

Schmidt, M. H., Gesang und Oper. 193.

Schneider, K. E., Zur Periodisirung der Musikgeschichte. Ein Vorschlag. 205.

Wolzogen, A. von, Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas. 405.

Orchesterwerke, grössere Gesangwerke mit Begleitung, Kammermusik.

Asantschewsky, M. v., Sonate für Clavier und Violoncell. Op. 2. 477.

—— Streichquartett. Op. 3. 477.

Bach, Otto, Claviertrio. Op. 7. 563.

Brahms, J., Clavierquartett. Op. 26. 625.

Gade, N. W., Die heilige Nacht für Altsolo, Chor und Orchester. Op. 40. 336.

Heinze, G. A., Die Auferstehung, Oratorium. Op. 42. 737, 754.

Hiller, F., Die Nacht, Hymne für Solostimmen, Chor und Orchester. Op. 99. 267.
Kiel, F., Pianoforte-Trio. Op. 24. 31.
Lachner, Fr., Suite für Orchester. Op. 113. 436.
Naumann, Ernst, Claviertrio. Op. 7. 385.
Norman, L., Sonate für Clavier und Violine. Op. 3.
— Claviertrio. Op. 4.
— Clavierquartett. Op. 10. } 659.
Otto, J., Das Mährchen vom Fasse, für Männergesang und Orchester. Op. 130. 419.
— Rheinsage, für Männergesang mit Orchester. Op. 135. 419.
Raff, J., Streichquartett Nr. 2. Op. 90. 211.
Reinecke, C., Clavierconcert. Op. 72. 136.
— Mirjam's Siegesgesang, Concert-Arie. Op. 74. 52.
Reinthaler, C., Symphonie in D. Op. 12. 401.
Rubinstein, A., Das verlorene Paradies, Oratorium. Op. 54. 589, 605, 621.
Scholz, B., Ouvertüre zu »Iphigenia auf Tauris« von Goethe. Op. 15. 154.
Schumann, R., Messe für Solostimmen, Chor und Orchester. Op. 147. 61.
Speier, W., Violin-Duette. Op. 4 und 15. 356.
Taubert, W., Musik zum Sturm von Shakespeare. Op. 134. 642.
Tausch, J., Musik zu »Was ihr wollt« von Shakespeare. Op. 4. 268, 789.
Vogt, J., Die Auferweckung des Lazarus, Oratorium. Op. 32. 737.
Volkmann, R., Symphonie in D-moll. Op. 44. 805, 821.
Wüllner, Fr., Claviertrio. Op. 9.
— Die Flucht der heiligen Familie für 3 Solostimmen und kleines Orchester. Op. 13. } 528.

Lieder, Gesänge, Chöre a capella.

Baumgartner, W., Lieder. Op. 6, 24. 177.
— 12 Jugendlieder, drei- und vierstimmig. Op. 13. 420.
Blume, A., 4 Lieder. Op. 2. 9.
Blumner, M., 4 Lieder. Op. 11. 8.
Brahms, J., 4stimmige Gesänge (Marienlieder). Op. 22. 11.
Bruch, M., 4 Lieder. Op. 15. 447.
Dessauer, J., 6 Gesänge. Op. 64. 7.
Franz, R., 6 Lieder. Op. 34.
— 6 Gesänge. Op. 35.
— 6 Gesänge. Op. 36. } 791.
Friebel, E. R. H., 3 Lieder. Op. 9. 513.
— 3 Lieder. Op. 10. 513.
Goltermann, G., 6 Gesänge. Op. 38. 513.
Gossler, Clara von, 6 Lieder. 597.
Gounod, Ch., Serenade. 447.
Grädener, C. P., 6 Lieder. Op. 45. 354.
Grell, Ed., 2 kleine Motetten. 421.
Hasenclever, R., 6 Lieder. Op. 2. 514.
Hauptmann, M., Motette für Chor und Solostimmen. Op. 52. 596.
— 3 geistliche Chorgesänge. Op. 53. 596.
Hertz, Hedwig, 2 Lieder. Op. 26. 513.
Hornstein, R. v., 15 Lieder. Op. 27. 340.
Jansen, G., Goethe-Album, 15 Lieder. 174.
Jensen, A., Lieder des Hafis. Op. 11. 354.
— 8 Lieder. Op. 9. 447.
Kämpfe, J., Belsazar, Ballade. Op. 17. 8.
Klauss, V., 3 Psalmen. Op. 16. 421.
Langer, G., 5 Gesänge. Op. 18. 513.
Markull, F. W., 3 Gesänge. Op. 71.
— 4 Gesänge. Op. 72. } 98.
Marschner, H., 6 Gesänge für 2 Tenore und 2 Bässe. Op. 195. 596.
Meinardus, L., Lieder und Gesänge von Goethe. Op. 18. 573.
Nick, W., 6 Gesänge. Op. 2. 7.
Nicolai, W. F. G., 6 Lieder. Op. 9.
— 6 Lieder. Op. 12. } 857.
Paul, O., Frühlingsmelodien. 6 Lieder. Op. 1. 157.
— 6 Gesänge. Op. 3. 514.
Petzold, E., 5 Lieder. Op. 22. 513.
Radecke, R., Das Abendläuten, Duett für Sopran und Alt mit Frauenchor. Op. 24. 597.
— 4 Terzette für weibliche Stimmen. Op. 27. 597.
Rebling, G., Psalm. Op. 19.
— vierstimmige Lieder. Op. 20. } 269.
Reiss, C., Lieder. Op. 5. 7.
Rösler, G., 5 Lieder. Op. 14. 9.
Schlottmann, L., Wach auf! 513.
Schweida, R., 6 Lieder. Op. 1. 9.
Stiehl, H., Auf! Psalter und Harfe, Hymne. Op. 42. 447.
Taubert, W., Geistliche Lieder. Op. 142. 354.
Tausch, J., Lieder für Männerstimmen. Op. 5. 595.
— 6 Lieder. Op. 6. 514.
Vierling, G., 6 Gesänge. Op. 27. 101.
Wagner, Rich., 5 Gesänge. 126.
Werner, P., 5 Kinderlieder. Op. 5. 513.
Wüerst, R., 6 Lieder. Op. 18.
— 3 Gesänge. Op. 39. } 514.
Wüllner, Fr., 6 Lieder. Op. 2.
— 6 Lieder. Op. 4.
— 6 - - 5.
— 4 - - 7.
— 6 Gesänge. Op. 8.
— 6 vierstimmige Lieder. Op. 12. } 528.
Zenger, M., 6 Lieder. Op. 1. 447.

Musik für Orgel.

Barbiere, G., 12 Orgelsonaten. 561.
Bibl, R., 12 Präludien. Op. 11. 9.

Claviermusik zu 2 und 4 Händen.

Asantschewsky, M. von, Clavierstücke. Op. 1. 477.
Brahms, J., Variationen zu 4 Händen. Op. 23. 708.
Bruch, M., Clavierstücke. Op. 12. 234.
— Clavierstücke. Op. 14. 97.
Gounod, Ch., 3 Romances sans paroles. 233.
Heller, St., 3 Lieder ohne Worte. Op. 105. 598.
Helmbold, Clavierstücke. Op. 8. 99.
Hiller, F., Operette ohne Text, vierhändig. Op. 106. 843.
Kiel, Fr., 2 Capricen. Op. 26. 598.
— 2 Impromptu's. Op. 19. 55.
Markull, F. W., Clavierstücke. Op. 87. 98.
— Clavierstücke. Op. 88. 98.
Nicolai, W. F. G., 6 Charakterstücke, vierhändig. Op. 3. 857.
Niemann, R., 2 Impromptu's. Op. 1.
— Valse-Impromptu. Op. 2. } 234.
Norman, L., Zwei Charakterstücke. Op. 1.
— Vier Charakterstücke. Op. 2.
— Vier Phantasiestücke. Op. 5.
— Fünf Tonbilder für Clavier und Violine. Op. 6. } 659.
— Drei Clavierstücke zu 4 Händen. Op. 7.
— Capriccio über schwedische Volkslieder. Op. 8.
— Albumblätter, kleine Tondichtungen. Op. 11.
Paul, O., 3 Sonatinen. Op. 2. 157.

Schulthes, W., Barcarole. Op. 28. 233.
Schumann, Gust., Drei Mährchen. Op. 10. 234.
Wagner, Ferd., Impromptu's. Op. 3. 233.
Weil, O., Clavierstücke. Op. 3, 4, 6. 53.
Wüllner, Fr., 12 Clavierstücke. Op. 3. } 528.
—— Sonate. Op. 6. }
—— Zweite Sonate. Op. 10. }

Sammlungen, Bearbeitungen, neue Ausgaben classischer Werke.

Bach, S., Das wohltemperirte Clavier, Ausgabe von F. Kroll bei Peters. 124.
—— Das wohltemperirte Clavier, Ausgabe von Chrysander bei Holle. 493.
—— Cantaten, bearbeitet von R. Franz. 317.
Beethoven, L. v., Gesammt-Ausgabe von Breitkopf und Härtel. 333, 349.
Maier, J. J., Auswahl englischer Madrigale. 765.
Moscheles, J., Melodisch-contrapunctische Studien über Präludien von Bach. Op. 137. 869.
Ritter, A. G., Armonia, Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzosopran. 305.
Rust, W., Ausgewählte Alt-Arien von Chr. Gluck. 365.

Instructives.

Bönicke, H., Der erste Unterricht im Pianofortespiel. 546.
Waldbach, E. H. R., 60 Choralmelodien im Einsschlüssel. 251.

Arrangements.

Berens, C., 15 Quartette von J. Haydn, vierhändig. 547.
Franz, R., Quintette von Mozart, vierhändig. 844.
Gänsbacher, J., 24 Schottische Volkslieder für Clavier. 100.
Geissler, C., Mozart'sche Lieder für Clavier. 422.
Horn, A., 9. Symphonie von Beethoven, vierhändig. 844.
Klage, C., u. C. Burchard, Symphonien von Haydn, vierhändig. 845.
Ungenannt. R. Schumann's Kinderball. Op. 130. Für 2 Hände. 599.

Miscellen.

Verbindendes Gedicht für Beethoven's Musik zu Goethe's Egmont von M. Bernays. 451.
Zwei noch unbekannte Briefe Beethoven's. 618, 631.
Mehrere noch ungedruckte Briefe Beethoven's. 680, 727.
An die Verehrer J. S. Bach's. Von W. Rust. 633.
Eine Abhandlung über Aristoxenus. 664.
Eine Sarabande von Händel. 665.
Chöre zu Goethe's Tancred. 794.
Nathan der Weise und die Zauberflöte. 795.
Beethoven's und Schubert's irdische Reste. 815.
Biographisches: G. A. Heinze. 760, 831.
—— J. Mayseder. 859.

Berichte.

Aus:
Aachen. 549.
Berlin. 12, 85, 255, 289, 328, 471, 569, 583, 728, 795, 845.
Bonn. 88, 128.
Bremen. 847.
Breslau. 141.
Brünn. 519.
Brüssel. 391.
Darmstadt. 197, 505.
Dresden. 56, 286, 308, 326.
Düsseldorf (Musikfest). 413, 429.
Frankfurt a. M. 105, 271, 406, 440, 536, 760, 860.
Freiberg (Sachsen). 311.
Görlitz (Lausitz). 681.
Göttingen. 357.
Gotha. 408.
Halle. 457.
Herrnhut. 441.
Jena. 272.
Köln. 215, 235, 343.
Leipzig.
Abonnements-Concerte im Gewandhaus: 16, 37, 58, 73, 89, 106, 129, 145, 160, 221, 240, 714, 730, 743, 761, 776, 798, 833, 849, 865.
Kammermusik im Gewandhaus: 17, 40, 106, 130, 199, 241, 798, 832, 865.
Euterpe: 17, 72, 88, 128, 178, 199, 239, 761, 775, 817, 862, 879.
Concerte des Herrn von Bülow: 17, 59, 178, 776, 864.
Pauliner-Gesangverein: 144.
Wohlthätigkeits-Concerte: 178, 256, 277, 310.
Riedel'scher Verein: 218, 375, 517, 818.
Prüfungsproduction am Conservatorium: 358.
Singakademie: 200.
Theater: 305, 829.
London. 158.
Lübeck. 584.
Magdeburg. 238.
München. 422, 693, 711.
Oldenburg. 535, 832.
Paris. 14, 104, 237, 388.
Rostock. 501.
Salzburg. 311.
Wien. 35, 71, 102, 254, 373, 455, 489, 649, 741, 816, 878.
Zofingen. 408.

Neue oder zum ersten Mal aufgeführte wichtigere Werke, — in Berichten besprochen:

Bach, S., Magnificat, in Halle. 457.
—— Matthäus-Passion, in Rostock. 501.
—— - in Göttingen. 357.
Becker, A., Preissymphonie, in Wien. 254.
Brambach, Symphonie, in Bonn. 128.
Byron, Manfred, in Leipzig. 829.
Gounod, Ch., Faust, Oper, in Berlin. 85.
Herther, F. (Franz Günther), Der Abt von St. Gallen, Oper, in Leipzig. 305.
Jadassohn, S., Symphonie (A), in Leipzig. 833.
Raff, J., Preissymphonie, in Wien. 254.
Reinecke, C., Symphonie (A), in Leipzig. 743.

Rubinstein, A., 3. Symphonie (A) in Leipzig. 89.
—— Feramors, Oper, in Dresden. 286.
Schmidt, G., La réole, Oper, in Berlin. 795.
Schubert, Fr., Lazarus, Oratorium, in Wien. 373.
Vogt, J., Die Auferweckung des Lazarus, Oratorium. 328.
Volkmann, R., Symphonie (D-moll), in Leipzig. 798.
Wüerst, R., Vineta, Oper, in Breslau. 141.

Mittheilungen aus anderen Journalen, Zeitungsschau.

Betreffend:
Das Münchener Musikfest im Herbst 1863. 520.
M. Bruch's Oper »Loreley«. 538.
Verschiedenes. 634.
Offenbach und die Wiener »Recensionen«. 604, 683, 819.
G. Schmidt's Oper »La réole«. 726.
Die Wiener Singakademie und ihr erstes Concert unter J. Brahms. 851.
Die Aufführung von Händel's Messias in Hamburg durch Hrn. Deppe. 881.

Repliken u. dgl.

A. v. Dommer an E. Krüger. 109.
Schlussbemerkung der Redaction, in Sachen v. Dommer's und Krügers. 182.
Jos. Schlüter an O. Paul. 746.
Curiosum. 410.
Verwahrung. 522.
Erklärung. 866.

Berichtigungen.

202, 586, 636, 698, 746, 882.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. Januar 1863. **Nr. 1.** Neue Folge. I. Band.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

An unsere Leser.

Als wir vor vierzehn Jahren den Verlag der Allgemeinen musikalischen Zeitung ungern aufgaben, haben wir mit wenigen Worten diesen Schritt durch die Ueberzeugung zu motiviren gesucht, dass damals die musikalischen Zustände dem Gedeihen einer allgemeinen musikalischen Zeitung sich nicht günstig erwiesen. Mit Beziehung darauf wird ein Wort über das Unternehmen einer neuen Folge derselben Zeitschrift hier am Orte sein. Ohne heute für die Erkenntniss der Sachlage mehr in Anspruch zu nehmen als damals geschehen ist, glauben wir auch jetzt, vom Standpunkte der auf sorgsame Beobachtung der Stimmungen und Bedürfnisse des Publikums hingewiesenen Verleger, uns dahin aussprechen zu dürfen, dass allerdings seit jener Zeit eine Veränderung in den Musikverhältnissen eingetreten ist, welche dem neuen Unternehmen eine günstigere Stellung und grössere Wirksamkeit verspricht. Verschiedenartige, ja entgegengesetzte Richtungen und Intentionen sind seitdem durch musikalische Leistungen, theoretische Betrachtungen und polemische Erörterungen zwar keineswegs ausgeglichen und versöhnt, wohl aber durch die allseitige lebhafte Betheiligung soweit festgestellt und aufgeklärt, dass für eine Verständigung des Publikums mehr Boden gewonnen zu sein scheint. Es lässt sich ferner nicht verkennen, dass auch auf dem Gebiete der Musik das Interesse für die geschichtliche Betrachtung in erhöhtem Maasse rege geworden, von der sicheren Grundlage historischer Erkenntniss aus eine fruchtbare Erörterung allgemeiner Principien und eigenthümlicher Erscheinungen angebahnt worden ist. Hand in Hand damit geht der überall hervortretende Sinn für ernste und bedeutende Musik, welcher, mag er in den Werken älterer oder neuerer Meister seine Befriedigung suchen, ein ehrenwerthes Streben bekundet, das auch einer von dem gleichen Ernst und Eifer getragenen literarischen Thätigkeit eine erfolgreiche Wirksamkeit verspricht. Wenn endlich die Gegenwart auch frischere Kräfte für die Ausführung einer allgemeinen musikalischen Zeitung zu bieten schien, so glaubten wir mit guter Hoffnung auf Gelingen, welches allein freilich unsere Voraussetzungen rechtfertigen kann, den seit dem Eingehen jener Zeitschrift vielfach an uns ergangenen ernstlichen Mahnungen um die Wiederaufnahme derselben gerecht werden zu dürfen.

Ueber den Plan dieser neuen Folge haben wir nur das Eine zu sagen, dass die Allgemeine musikalische Zeitung wie früher ein durchaus unabhängiges, keinerlei persönlichem oder Partei-Interesse dienendes Blatt sein soll. Ein anderes können wir nicht wollen, noch wird man es von uns erwarten. Wegen alles Weiteren verweisen wir auf das Programm der Redaction.

Breitkopf und Härtel.

Inhalt: Unser Programm. — Kritische Anzeigen. (Lieder und Gesänge. Für Orgel. Für gemischten Chor.) — Berichte aus Berlin, Paris und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Unser Programm.

Mit dem ehrenvollen Auftrage betraut, die »Allgemeine Musikalische Zeitung« zu neuem Leben zu erwecken und zu leiten, muss ich es als meine erste Aufgabe ansehen, die Grundsätze der Redaction anzudeuten und dem musikalischen Publikum zu sagen, was es von dieser »neuen Folge« erwarten darf.

Der alten allgemeinen Musikalischen Zeitung war das glückliche Loos gefallen, des unlängst verstorbenen Mozart's Meisterwerken in weiten Kreisen vollständige Anerkennung zu bereiten, Haydn's grossartigste Schöpfungen bei ihrem Erscheinen zu begrüssen, Beethoven von seinem ersten Auftreten an einzuführen und das Verständniss seiner Werke bei dem staunenden Publikum zu fördern und zu verbreiten. Die Verdienste, welche sie sich dadurch um die musikalische Bildung erworben hat, werden unvergessen bleiben. Dass sie sich zu Schubert, Mendelssohn und Schumann nicht in das richtige Verhältniss setzen konnte, lag wohl zum Theil an der begreiflichen Schwierigkeit, sich über die jederzeit problematische Gegenwart hinaus auf einen freien Standpunkt zu schwingen. Mendelssohn's und Schumann's eigentlichen Werth zu begründen, ihn aber auch zugleich auf sein richtiges Maass zurückzuführen, — das musste einer späteren Zeit vorbehalten bleiben, und es herrscht jetzt wohl kaum noch Streit darüber, dass er aus jenen ihrer Leistungen zu abstrahiren sein werde, welche mit den Hauptwerken der grossen Meister nicht in unmittelbaren Vergleich kommen. — Indessen wurde der Zustand der musikalischen Production immer bedenklicher, wie von allen anerkannt wird, welche die wahren Kriterien des Genies erkannt haben: die wunderartige Frühreife in allem Techni-

schen und Formellen, die gewaltige Produktionskraft, die nie erschlafft, sondern von Leistung zu Leistung sich steigert, in die Höhe und in die Tiefe wächst; endlich die feine, nie ermüdende Selbstkritik, welche jenen Eigenschaften allein eine erfolgreiche Wirksamkeit sichert.

Je mehr aber an die Stelle urkräftigen künstlerischen Schaffens einseitige Verstandesthätigkeit tritt, desto gewisser muss Unfruchtbarkeit oder krankhaftes Wesen entstehen, Eigenschaften, die uns in der That gerade bei Solchen nicht selten entgegentreten, die sonst am ehesten aus dem Gewöhnlichen herauszugehen berufen wären. Macht sich dazu eine unruhige Reizbarkeit, ein unklarer Drang nach Unerhörtem geltend, so wird eine Zersetzung und Auflösung der gährenden Elemente unausbleibliche Folge sein. Das unvermeidliche Resultat war auf der einen Seite das Ausarten des Individuellen bis ins Ungeniessbare; das Besondere hörte auf, das Allgemeine als nothwendige Grundlage gelten zu lassen: ja man proklamirte offen Willkühr und Gesetzlosigkeit. Auf der andern Seite konnte man sich dem Einfluss anderer Meister oder ihrer Manier nicht entziehen und verflachte durch Nachahmung mittelbar selbst deren eigene Wirkung. Wahrhafte Talente, die aus diesem Wirrsal aufzutauchen scheinen, geben zur Zeit noch keine sichere Gewähr für ihre weitere Entwicklung.

Unter solchen Umständen musste es für die Kritik immer schwerer werden, das Gleichgewicht herzustellen und der musikalischen Produktion wieder einen gesunden fruchtbaren Boden zu gewinnen. Selbst bestgemeinte und geistvoll geleitete kritische Unternehmungen konnten nicht verhindern, dass schliesslich alle Fragen völlig verschoben erschienen.

Indessen wurden, während draussen ein erbitterter Kampf um die »Zukunftsmusik« entbrannte, durch die Bach- und Händelgesellschaft die Werke der ernsten und grossen Meister zu erhöhter Wirksamkeit gebracht, die klassische Musik wurde der beste Verlagsartikel, und Arbeiten, welche Aufgaben aus der Geschichte der Musik mit wissenschaftlicher Strenge zu lösen suchten, fanden vielseitigen Antheil und Beifall.

Als nun vor drei Jahren die »Deutsche Musikzeitung« ins Leben gerufen wurde, da war es meine Hauptabsicht, die zerstreuten und abgeschreckten Kräfte der deutschen musikalischen Kritik allmälig wieder zu sammeln, ein Organ herzustellen, welches vorerst durch strenge Unparteilichkeit und Gerechtigkeit das verlorne Vertrauen im Publikum und bei jenen Männern zurückeroberte, welche berufen sein dürften, die Kritik in bessere Bahnen zu bringen.

Die drei Jahrgänge der Deutschen Musikzeitung liegen dem Publikum vor, und werden, so hoffen wir, sowohl für den Ernst und die Strenge des Wollens Zeugniss ablegen, als für die Thatsache, dass der tüchtigeren Männer, welche mit dem Verständniss der Zeit und dessen was ihr noth thut, Gaben und Bildungselemente verbinden, wie sie bei so verwickelten Zeiten und Umständen nöthig sind um sich Gehör zu verschaffen, sich mehr und mehr in bewusstem Zusammenwirken um sie vereinigt haben.

Das angefangene Werk soll nun in demselben Sinne fortgesetzt werden; die Einleitungen sind so getroffen, die Mitarbeiter so gewählt, dass der Standpunkt unseres kritischen Unternehmens immer klarer zu Tage treten und immer entschiedener zur Geltung kommen soll.

Den grossen älteren Meistern gegenüber halten wir den Standpunkt fest, dass wir in ihren Werken nicht schlechtweg den Ausdruck einer vorübergegangenen »überwundenen« Zeit erkennen, der dem Gefühl der Gegenwart entfremdet, nur allenfalls ein historisches Interesse in Anspruch nehmen könne; sondern sie vielmehr als den vollendeten Ausdruck jener Regungen des menschlichen Geistes und Herzens betrachten, welche stets unwandelbar dieselben bleiben; daher ihre Werke, oder doch jene darunter, in welchen sie dieses Ziel erreicht haben, ungeachtet ihrer älteren Formen und Ausdrucksmittel auf uns wirken wie die lebendige Gegenwart selber, und ihre zündende Wirkung nicht einbüssen können, — sie müssten denn zeitweilig durch übermässigen Gebrauch abgenützt sein, oder Naturen gegenüber treten, die durch irgend einen Mangel der Organisation ausser Stande sind das Licht zu empfangen, das aus den Werken hervorstrahlt.

Die Vergangenheit deckt mit ihrem Schleier noch so viel Herrliches, was dem Musikfreunde immer neuen Stoff zum Genuss, zum Nachdenken und zur Bildung dienen kann, dass an ein »Versteinern« selbst dann nicht zu denken wäre, wenn einstweilen alle Produktion gänzlich aufhörte.

Dieser Anschauung wollen wir in d. Bl. vor allem Geltung zu verschaffen suchen, damit jene athemlose Gier nach einem stets erneuten Reiz des Ungewohnten und Nervenerregenden, welche sich in dem dem Volké bisher leider zugänglichsten Theater in ihrer widerlichsten Gestalt offenbart und nachgerade kunstvernichtend wirkt, nicht die gesammte musikalische Welt erfasse und verzehre.

Das Aufhören der Produktion ist aber sicherlich nicht zu fürchten. Das Schöne wirkt befruchtend in den Talenten fort und bringt unerschöpflich immer neue Bildungen hervor. Freilich ist die unaufhörliche Fortentwicklung nicht nothwendig auch ein absoluter und stetiger Fortschritt. Die Entwicklung des menschlichen Geistes, der Kunst und Cultur, geht oft einseitig und sprungweise vor sich, auf mächtige Anregung folgt Erschlaffung, auf regen Anbau verödende Unfruchtbarkeit, und dass auch ganze lange vorbereitete Organisationen und Culturen in Verfall gerathen können, davon liefert die Geschichte aller Culturen Beweise genug.

Wir wissen, dass über diese Punkte zwischen den Künstlern und der Kritik vielfache Meinungsverschiedenheiten herrschen. Jenen ist der lohnende Erfolg der Gegenwart und die tröstliche Aussicht auf die Zukunft das unentbehrliche Lebenselement, ohne welches sie aufhören müssten zu produciren. Diese bringt die Kunst in Zusammenhang mit den höchsten Interessen nicht der Künstler sondern der Menschheit, und muss daher mit einem ganz andern Maassstabe messen als jene. Was nun auch die Zukunft bringen mag, wir vertrauen fest, dass nur das Gute siegen wird.

Die künstlerischen Erscheinungen, die uns in der Gegenwart entgegentreten, müssen wir prüfen nach dem, was wir bisher wissen und allein wissen können; und sollten wir irren, so kann die Zukunft, welche das Urtheil verwirft, das Verfahren nicht tadeln. Somit glauben wir im vollen Rechte zu sein, wenn wir fordern, dass die Kunstwerke, welche die Gegenwart hervorbringt, aus der Vergangenheit die wesentlichen Momente einer gesunden Entwicklung, die lebensfähigen Keime, aus welchen echte Kunstwerke hervorgewachsen sind, aufgenommen und zu neuer Gestaltung weiter gebildet haben. Was zu allen Zeiten und bei allen wirklichen Meistern je in seiner Sphäre als gemeinsames Merkmal des Schönen und Guten auftritt, das betrachten wir als unveräusserliche Bedingung des Kunstwerkes.

Das Feld, welches nach dem Obigen unserer Bearbeitung vorliegt, umfasst mithin das ganze Gebiet der wirklichen Tonkunst von Palestrina bis Schumann (den wir desshalb nennen, weil sein Schaffen abgeschlossen vor

uns liegt), — dann die Bestrebungen der Gegenwart, die, unabgeschlossen, jedenfalls eine andere Behandlungsweise fordern.

Dem wohlbegründeten Verlangen unserer Zeit nach gründlichem Verständniss, das sich auch auf dem musikalischen Gebiet dem landläufigen oberflächlichen Geschwätz gegenüber unverkennbar geltend macht, zu genügen, muss eine Zeitung von der Intention d. Bl. vor allem bemüht sein, die Erkenntniss auf musikalischem Gebiet zu vertiefen, Irrthümer, wo und in welcher Gestalt sie auftreten mögen, durch Darlegung des wahren Sachverhaltes zu beseitigen, wirkliches Wissen zu verbreiten.

Dieses Wissen in der Musik gliedert sich naturgemäss in das historische, ästhetische und theoretisch-grammatikalische.

Unter dem Gesichtspunkte ernster wissenschaftlicher Forschung sollen also in d. Bl. Vergangenheit und Gegenwart betrachtet werden, und zwar soviel wie möglich im Zusammenhange sowohl der speziell musikalischen, wie der allgemeinen Culturentwicklung. Ueber die bloss fachmässige Besprechung hinausgehend soll der Versuch gemacht werden, namentlich ganze Richtungen, ganze Kunstepochen und einzelne Meister oder Künstler vom Standpunkte der Culturgeschichte befriedigend zu erklären. Wenn auch ein Fachblatt hierin Erschöpfendes nicht leisten kann, so soll es wenigstens an Andeutungen und Fingerzeigen nicht fehlen, die auf künftigen weiteren Ausbau durch andere Hände hinzuführen geeignet sein können.

Was die ästhetische Beurtheilung betrifft, so verzichten d. Bl. darauf, derselben ein bestimmtes System zu Grunde zu legen. Bekanntlich giebt es gegenwärtig kein System, das als allgemein gültiges angenommen gelten könnte; und wäre dies der Fall, so hat die Erfahrung immer gelehrt, dass die Anwendung der in der Schule festgesetzten Kategorien auf die Erzeugnisse der lebendig schaffenden Kunst bald zu einer handwerksmässigen Handhabung traditioneller Schablonen führt. Nicht aus einem bestimmten System, sondern aus dem ganzen Reiche der Kunst schöpfe der mit Kunstsinn und wissenschaftlicher Bildung ausgerüstete Beurtheiler seine allgemeinen Ansichten und Grundsätze, deren Richtigkeit er in jedem Falle vor sich und dem Publikum zu begründen hat. Darum werden auch verschiedene Ansichten laut werden, und wer ehrlich und tüchtig nach Wahrheit forscht, dem wird kein Vorurtheil des Systems seine Freiheit verkümmern.

Dürfen wir uns auch keineswegs der Hoffnung hingeben, auf solche Weise ein neues und vollkommenes Gebäude aufzuführen, so werden wir doch Bausteine zusammentragen, die der künftige Baumeister verwenden mag, wie er sie brauchen kann.

Die ernste Wissenschaftlichkeit, welche wir als unerlässliche Forderung aufstellen, ist keineswegs identisch mit dem Vortrag gelehrter Forschung. Auch diesem soll sein Recht werden, wo die Sache es erfordert. Uebrigens wird es eine hauptsächliche Aufgabe d. Bl. sein, im rechten Sinne populär zu schreiben. Je schwieriger die Aufgabe ist, die Resultate wissenschaftlicher Untersuchung klar und fasslich für Jedermann darzulegen, je seltener die dafür unumgängliche Vereinigung vollkommener Beherrschung und Durchdringung des Gegenstandes und entsprechender Gewandtheit in der Darstellung, um so eifriger wird unsere Bemühung sein, den Forderungen zu genügen, welche man mit vollem Recht gegenwärtig aufstellt. Denn es ist unverkennbar, wie allein diese wahre Popularisirung der Wissenschaft mit Erfolg der schädlichen Verflachung entgegenarbeiten und mit gründlichen Kenntnissen richtiges Urtheilen in weite Kreise verbreiten kann.

Einer Zeitung liegt es als wesentlicher Beruf ob, sich hauptsächlich mit der lebendigen Gegenwart zu beschäftigen. Damit ist nicht etwa gemeint, als gelte es nur Novitäten zu recensiren und Musikzustände zu schildern; auch hier kommt es darauf an, die Fäden aufzusuchen, durch welche unsere Zeit, unser musikalisches und unser gesammtes Culturleben mit dem aller Zeiten verwachsen ist. Auch hier handelt es sich darum, der Gegenwart in künstlerischer wie in allgemein geistiger Beziehung zu Hülfe zu kommen.

Deshalb soll es unser ernstes Bemühen sein, überall kräftig einzugreifen, wo es noth thut, aufzuklären, wo Nebel herrscht, wahrhaft lebensvollen Richtungen den Weg zu bahnen und den strebenden Künstler in seinem Kampf zu unterstützen, indem wir mit aufrichtigem, warmem und gleichbleibendem Interesse die Erscheinungen des musikalischen Lebens beobachten und begleiten.

Was andrerseits der Entwicklung gesunder Zustände entgegen steht, werden wir jederzeit mit freimüthiger Wahrheitsliebe enthüllen, nach seiner inneren Hohlheit und Falschheit ruhig und leidenschaftslos darlegen und auch als das in seinem Grunde wie in seinen Folgen sittlich Verderbliche kenntlich zu machen suchen.

Von dem Maasse der hingebenden Bethätigung unserer Mitarbeiter und der sich uns sonst noch zugesellenden Kunstfreunde wird es abhängen, wie weit uns die Lösung der oben gestellten Aufgabe gelingen kann.

Den Inhalt jeder Nummer werden bilden:

1. Abhandlungen. Und zwar Leitartikel über bestimmte Fragen, historische Mittheilungen, ästhetische Betrachtungen, einzelne Meister aus der Gesammtheit ihrer Werke oder aus bestimmten Gruppen derselben geschildert. Sie sollen dem Umfange und der wöchentlichen Erscheinungsfrist des Blattes gemäss nicht zu ausführlich sein und den Leser nicht zu lange mit einer Sache beschäftigen.

2. Recensionen. Wir müssen hier an dem Gebrauch festhalten, zum Theil tiefer eingehende Beurtheilungen, welche grundsätzlich den Vorzug haben, zum Theil aber auch kürzere Recensionen unter der Rubrik »Kritische Anzeigen« zu bringen, da die erstere Methode nicht streng durchführbar ist und eine Masse Stoffes ganz beseitigen würde, die in einem Wochenblatt nicht ganz beseitigt werden kann. Die Recensionen werden sich übrigens auch mit der Literatur über Musik befassen.

3. Berichte. Und zwar diese entweder als Gesammtberichte aus grösseren Städten wie Wien, Berlin, Hamburg, Cöln, Frankfurt a. M., Paris, u. a.; oder als Correspondenzen über einzelne wichtige Aufführungen, Musikfeste u. s. w. — Ein Lokalbericht aus Leipzig wird ferner das hiesige Musikleben in seinen wichtigeren Zügen zeichnen.

4. Nachrichten in strenger Auswahl und kurzer Fassung über irgend wissenswerthe Vorfälle im Musikleben.

Eine Zeitungsschau wird von Zeit zu Zeit eine Uebersicht des in andern Blättern abgehandelten Stoffes bringen.

Am Schlusse jeder Nummer werden musikalische und verwandte Anzeigen ihren Platz finden.

Leipzig im December 1862.

S. Bagge.

Kritische Anzeigen.

a) Lieder und Gesänge.

Josef Dessauer. 6 Gesänge. Op. 64. Leipzig, Peters.

—r— Es thut uns leid, nur dieses eine Opus des Componisten vor uns zu haben, dessen Thätigkeit allem Anschein nach eine eingehendere Besprechung verdiente. Diese Gesänge verrathen ausser bedeutender Gewandtheit des musikalischen Ausdrucks eine hervorragende Begabung für die Gesangscomposition überhaupt, wobei wir jedoch die specifisch liedmässige Form, da von ihr kein Beispiel vorliegt, vorläufig ausschliessen müssen. — Alle sechs sind von grösserem Umfange, zum Theil strophisch gebaut, zum Theil freier durchcomponirt, zuweilen auch scenisch angelegt. Die recitirende Declamation wiegt vor, nur Nr. 3 hat eine mehr in sich abgeschlossene Melodik. Der Componist versteht es, den Versrhythmus durch Zertrennung, Erweiterung, Wiederholung etc. in mannichfaltige, aber doch natürliche und angemessene musikalische Metra zu verwandeln; und wenn er auch hierin nicht immer mit voller Freiheit und Meisterschaft verfährt, so sehen wir ihn doch nach einer Richtung hin thätig, die zum grössten Nachtheil der Vokalcomposition von den meisten der heutigen Autoren arg vernachlässigt, von nur sehr wenigen mit feinem Takt gepflegt wird. — Die Begleitungen nehmen in diesen Compositionen selbstverständlich eine sehr wesentliche Stellung ein und sind grösstentheils bezeichnend, zum Theil malerisch intendirt. Im Allgemeinen muss an ihnen ein maassvolles Harmonien-Colorit gerühmt werden, wenngleich man vielleicht an dieser und jener Stelle sagen könnte, der Componist habe zu sehr gespart oder auch zu stark aufgetragen. Die Modulation ist stets flüssig, gewandt und nobel. — Der ganze musikalische Apparat, wiewohl nicht neuschöpferisch, bekundet doch feinen Geschmack und eigenthümliche Verarbeitung. — Die Texte, welche Dessauer mit solchen Mitteln reproducirt, sind unseres Erachtens meistentheils weniger gut gelungen als beabsichtigt, skizziren aber alle eine poetische Situation, die sich musikalisch reich und mannichfaltig ausführen lässt. Wir wollen nicht behaupten, dass der Componist es immer vollkommen oder auch nur jedesmal gleich gut getroffen habe; immerhin hat er sich die gerade seiner Begabung entsprechenden Seiten der Schubert'schen und Schumann-schen Lyrik so gut zum Muster genommen, dass seine Werke als wohlgelungene und sehr willkommene Nachbildungen innerhalb der Grenzen dieses Genres betrachtet werden dürfen.

Carl Reiss. Auf der Wacht. Lied. Op. 5. Nr. 3. Cassel, Luckhardt.

Ein frisches, charaktervolles Lied von edler Melodik und gewählter Begleitung. Der Componist scheint ein hübsches Talent und feine musikalische Bildung zu besitzen. Besonders erquickt der gesunde, kräftige Ton und die freie, natürliche Modulationsweise.

Winand Nick. 6 Gesänge für eine Singstimme. Op. 2. Hildesheim, Gerstenberg.

Wie man von einem Op. 2 kaum anders erwartet, so trägt die Musik des Componisten noch keine scharf entwickelte eigene Physiognomie, zeigt vielmehr eine deutliche Verwandtschaft mit der Seite Schumann's, welche dem sentimentalen Subjectivismus zugekehrt ist. Allein das schöne Maass und der geläuterte Geschmack, womit der, wie es scheint, noch junge Künstler sich in diesen Elementen bewegt, lässt für die Zukunft wohl recht Erfreuliches erwarten. Nur möchte, nach diesem Heft zu urtheilen, dem Componisten vielleicht eine Reizung zum einseitig Lyrischen gefährlich werden und eine reichere Ausgestaltung seines Talentes hindern können. Der Ton dieser 5 Lieder ist nämlich durchgängig sehr träumerisch und beschaulich; und diese Richtung, welche übrigens in unserer Literatur bereits die ausgezeichnetsten Repräsentanten gefunden hat, ist, so nahe sie einem jungen Künstler liegt, doch einerseits schwerlich noch zu übertreffen, dann aber, wenn nicht etwa eine ganz originelle Begabung vorhanden ist, auch entschieden gefährlich. Wenn sich die schöpferische Phantasie in ihrer Hauptentwickelungsperiode zu sehr in's Träumerische verliert, es womöglich mit Vorliebe cultivirt, so büsst sie fast unvermeidlich an gesunder Kraft, an plastischer Anschaulichkeit, lebendiger Frische und objectiver Wahrhaftigkeit ein; sie vergeudet ihr inneres Mark und sammelt keinen Reichthum an Ausdrucksmitteln für spätere, völlig gereifte und durchgebildete Empfindungen oder auch für diejenigen Seiten des inneren Lebens, welche das Gegentheil aller Träumerei bilden und zu ihrer Zeit ebenfalls einen künstlerischen Ausdruck verlangen. Es tritt dann oft ein innerer Widerspruch zwischen Wollen und Können hervor, eine Erscheinung, von der eine namhafte Anzahl moderner Componisten gerade der strebsamsten Classe augenscheinliche Beispiele liefern. Das Heft giebt aber einen recht schätzenswerthen Beitrag zu der gewählteren Gesangsliteratur des lyrischen Individualismus und sei darum allen Freunden dieses Genre's bestens empfohlen.

Martin Blumner. 4 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme. Op. 11. Magdeburg, Heinrichshofen.

Was uns bisher aus dem »Abraham« und einigen andern Werken dieses Autors bekannt geworden, liess uns in ihm kein erhebliches musikalisches Talent erblicken. Diese Lieder sind in der herkömmlichsten aller Stylarten geschrieben; sie bestehen aus sangbaren, in's Ohr fallenden Melodien, die auf der Grenzscheide zwischen dem Trivialen und dem Anempfundenen stehen, aber keinen Raum für das Charakteristische haben. Die Begleitungen sind gewöhnlich und gehaltlos, meist gebrochene oder nachgeschlagene Accorde. Dieser Weg ist schlüpfrig und — abschüssig.

Julius Kämpfe. Belsazar, Ballade von Heine. Op. 17. Magdeburg, Heinrichshofen.

Es giebt in jeder Stylgattung eine Anzahl stereotyper Wendungen, die, mit einer gewissen Geschicklichkeit verwendet, immer ein verständiges Musikstück liefern. Kämpfe's Ballade giebt eine ganz gelungene Blumenlese der gebräuchlichsten Balladenphrasen neben wenig eigener Erfindung. Daher hat die Stimmung zwar etwas Episches, aber so wenig Charakteristisches, dass man sich sehr wohl einen ganz andern Text dazu denken könnte, ohne der musikalischen Erfindung im Geringsten Gewalt anzuthun. Die Begleitung, welche in der Ballade vielleicht mehr als irgend wo anders zu bedeuten hat, enthält hier nicht das Mindeste von Situationsmalerei, von andeutender Interpretation der Textesworte, sie kommt nicht einmal zu selbstständiger Ausbildung, wie wir es bei Schubert, Schumann, Löwe gewohnt sind. Steife contrapunktische Wendungen u. dergl. wollen doch gar zu wenig besagen. Auf so verjährtem Standpunkte stehend, kann das Werk kaum einen Anspruch auf künstlerischen Werth machen.

Gustav Rösler. 5 Lieder. Op. 14. Magdeburg, Heinrichshofen.

Verwässerte Mendelssohn'sche Phrasen mit einigen aus Schubert und Franz excerpirten Wendungen verbrämt. Leider schreibt der Autor schon Op. 14, sonst könnte man ihm vielleicht rathen, noch einmal von vorn anzufangen.

Alfred Blume. 4 Lieder im Volkston. Op. 2. Magdeburg, Heinrichshofen.

Bekanntlich ist der Begriff »Volk« einer der streitigsten die es giebt, es lässt sich daher disputiren, ob der Componist den Ton des Volks wirklich getroffen hat. Ohne Frage giebt es eine Schicht des Volkes, dem diese Lieder mundgerecht sind. Was die Gebildeten seit Schumann und Franz unter Volkston verstehen, davon hat dieser Sänger des Volks offenbar keine Ahnung, das zeigt z. B. der äusserst geniale Streich, das Lied: »Im wunderschönen Monat Mai« auch im Volkston zu bearbeiten.

Rudolf Schweida. 6 Lieder. Op. 1. Wien, Lewy.

Das Werk zeigt deutliche Spuren eines dilettantischen Ursprungs, namentlich eine völlige Unfertigkeit in der technischen Handhabung des Tonsatzes. Dieser Mangel ist so auffallend, besonders in den 4 letzten Liedern (die übrigens auch nicht frei sind von störenden Druckfehlern), dass dadurch die vielleicht ganz redlich und ernstlich gemeinten poetischen Absichten des Autors völlig verwischt werden. Letztere aber sind ebenfalls nicht gerade so werthvoll, dass ihre geflissentliche Geheimhaltung eine unverzeihliche Sünde gewesen wäre. Denn Nr. 1: »Wenn ich ein Vöglein wär«, muss, wenn man an die köstliche Schumann'sche Composition denkt, ihres leichten und gemüthlich-heitern, fast schelmischen Tones wegen als gänzlich verfehlt bezeichnet werden. Nr. 2. »Feldeinwärts flog ein Vögelein« von L. Tieck giebt keine entfernte Andeutung der wunderbar tiefen Stimmung dieses Gedichtes. Der »süsse wunderbare Ton«, der »frohe Schmerz«, die »trübe Lust«, das »Herz brichst du vor Wonn' oder Schmerz?« u. s. w. verlangt mehr als klingende Figuren und triviale Melismen. Doch diese beiden Lieder sind noch allenfalls, wenigstens musikalisch, geniessbar. Bei den übrigen versteigt sich der Componist in abstruse Harmoniefolgen, die jeden reinen Genuss verkümmern, zumal da sie meistens ziemlich dick und ungeschickt über- und nebeneinander gebaut sind.

b) Für Orgel.

Rudolf Bibl. 12 Präludien. Op. 11. Wien, Wessely und Büsing.

S. B. Der Verfasser ist in Wien als ein gewandter Orgelspieler bekannt und beliebt, und gilt namentlich auch als guter Improvisator; man darf also von einem gedruckten Hefte um so Besseres erwarten, als hier voraussetzlich die Selbstkritik gewaltet haben muss. Wenn wir uns bei näherer Durchsicht der vorliegenden Präludien hierin ein wenig getäuscht fanden, so müssen wir doch zugleich bekennen, dass Bibl dieses Schicksal mit manchen andern Organisten der Gegenwart, ja mit sehr bedeutenden theilt, deren gedruckte Werke nämlich oft genug weit hinter ihren Improvisationen zurückstehen. Man kann zwar annehmen, dass vorliegende Produktionen einen vorwiegend praktischen Zweck haben, etwa den, in eigener Erfindung ungeschickte Landorganisten u. s. w. mit brauchbarem Stoff zu versehen; einige der vorliegenden Präludien deuten wenigstens darauf hin, dass sie zum Zweck bestimmter gottesdienstlicher Erfordernisse geschrieben sind, wie: »Während der heiligen Wandlung«, »Vorspiel bei einem Requiem«. Verfasser hätte aber gut gethan, auf dem Titelblatt ausdrücklich den praktischen Zweck anzugeben und dadurch seinen Referenten der Veranlassung zu entheben, den Maasstab der Kunst anzulegen.

Denn vor diesem können unsere Präludien nicht wohl bestehen.

Wenden wir einige der wichtigsten Gesichtspunkte an. Dass im Allgemeinen der rechte Orgelton getroffen ist, sei zugestanden. Der ruhige Fluss, die fortwährende Verschränkung durch Vorhalte und andere Dissonanzen, daher das Vorwalten des polyphon-melodischen Elements vor dem harmonischen, diese den eigentlichen Orgelstyl bezeichnende Schreibweise ist durchaus festgehalten. Nun aber das Nähere. Die Anlage unserer Präludien, die zum Theil 3-, zum Theil 4stimmig (ohne selbstständigem Pedal, auf zwei Zeilen) gesetzt sind, ist in der Mehrzahl entweder so, dass eine kurze melodische Phrase zuerst in der einen, dann in den andern Stimmen auftritt (z. B. zuerst in der Tonika der Sopran, dann in der Dominante der Alt, dann wieder in der Tonika der Tenor oder Bass), oder so, dass zwei Stimmen einen Canon bilden, der von einer dritten Stimme begleitet wird. Später modulirt der Satz in weiteren Kreisen, um endlich wieder in der Haupttonart nochmals eine Durchführung zu bringen. Gegen eine solche Anlage ist im Hinblick auf die Kürze der Stücke, die ungefähr je eine Druckseite einnehmen, nichts einzuwenden. Wohl aber haben wir zweierlei zu bemerken. Erstens ist der Contrapunkt häufig ungelenk, steif, holprig, mindestens aber nichtssagend, des freien schönen melodischen Zuges entbehrend. Und das ist ein Fehler gegen das Haupterforderniss guter Polyphonie. Denn diese besteht nicht blos darin, dass jede Stimme gleiches Anrecht auf das Thema hat, sondern vorzüglich darin, dass jede Stimme, sei sie nun Thema oder Contrapunkt, wie aus innerer Nothwendigkeit hervorgehend, fliessend, schön, melodisch sei. Besonders aber bleibt es immer von der grössten Wichtigkeit, dass die Oberstimme nirgend als aus blos harmonischen Bedingungen hervorgehend erscheint. Bei unsern Präludien spürt man nur zu oft, dass die Wendungen des Sopran blos desshalb so und nicht anders sind, weil die Quinte oder die Terz, oder die Sexte besetzt werden soll. Wenn dort die Nothwendigkeit der harmonischen Fülle auch keineswegs abgeleugnet werden kann, so sieht man doch nicht den Grund, warum der betreffende Ton gerade so und nicht anders eingeleitet ist. Wo aber keine aus innen stammende Freiheit der Bewegung, da ist auch keine Schönheit.

Das zweite, was wir bemerken wollten, bezieht sich auf den periodischen Bau. Wenn auch bei der Orgel durchaus jene Fühlbarkeit der Einschnitte nicht Platz greifen darf, welche der vorwiegend rhythmischen weltlichen Musik eigen, so darf doch andrerseits die schöne innere Symmetrie nicht fehlen. Die Gleichmässigkeit des Orgeltons ist ohnehin dem fühlbaren Rhythmus so hinderlich, dass das Ohr leicht den rhythmischen Pulsschlag verliert. Tritt aber nun Unebenheit der Structur ein, dann ist der musikalische Nebel fertig, und das Gefühl rhythmischer Unsicherheit macht dem Gefühl der Unbehaglichkeit, ja ärgerlichen Verlegenheit Platz. Dass damit auch die Wirkung verloren gehen muss, darüber wollen wir nicht erst Worte verlieren. Als ein Beleg dafür unter vielen wollen wir Nr. 2 in *A-moll* anführen. Daselbst tritt das Thema im 1., dann im 6., dann im 12., dann im 18. und im 27. Takt auf, wodurch folgende periodische Structur entsteht: 5, 6, 6, 9 Takte u. s. w.

Um alles zusammenzufassen, so kann man von diesen Präludien bezüglich ihrer Anlage sagen: man merkt die

Absicht und wird verstimmt. Die Sache macht sich nicht, sondern wird gemacht. Es herrscht nicht die gesetzliche Freiheit, sondern die pedantische Willkühr.

Aus dem Gesagten ergiebt sich von selbst, dass höhere Gesichtspunkte als blos technische hier nicht anzuwenden sind. Reiche Erfindung, Bedeutsamkeit, individuelle, ein höheres Talent verrathende Besonderheit u. dgl. vermissen wir durchaus.

Möchte Herr Bibl bei künftigen Produktionen strenger gegen sich selbst sein, namentlich bei S. Bach und andern Orgelmeistern in die Schule gehen und sich die ewig gültigen Principien derselben anzueignen suchen.

c) Für gemischten Chor.

Joh. Brahms. Marienlieder. Op. 22, 2 Hefte. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Diese Marienlieder sind als eine Wiederbelebung des altdeutschen, namentlich Eccard'schen Styls zu betrachten. Die altdeutschen Texte derselben scheinen — vielleicht mit geringen Abänderungen — in ihrer ursprünglichen Lesart beibehalten, die Musik schliesst sich ihnen mit jener eigenthümlichen Mischung von weltlicher Periodik und kirchlicher Harmonik an, die das Kennzeichen der altdeutschen Schule bildet. — Wir wollen uns hier nicht auf die Frage einlassen, ob es den Bedürfnissen unserer Zeit entspricht, dieses Genre, das in seinen ursprünglichen Vertretern so viel Anziehendes hat, neu zu beleben; in seine Consequenzen verfolgt, würde dieses Vorgehen bedenklich erscheinen. Wir nehmen an, der Componist sei durch die Lectüre dieser Texte musikalisch angeregt worden und habe dabei ohne Absicht eine Reproduction Eccard'scher Art und Weise zu Wege gebracht; doch habe er geglaubt, die musikalischen Weisen, die auf diese Art entstanden waren, der Welt durch den Druck vermitteln zu sollen.

Als das bedeutendste dieser Lieder möchten wir Nr. 2 des ersten Heftes: »Maria's Kirchgang« nennen. Der Inhalt des Gedichts schon ist in hohem Grade anziehend. Maria kommt auf dem Kirchgang zu einem tiefen See und verlangt vom Schiffmann übergefahren zu werden. Da derselbe sie dafür zur Hausfrau begehrt, so schwimmt sie über den See, und als sie in die Mitte kommt, fangen alle Glocken zu läuten an. Der Schluss heisst: »Maria knie't auf einem Stein, dem Schiffmann sprang sein Herz entzwei«. Brahms behandelt diesen Text sehr genial. Die ersten 5 Strophen (bis zum Läuten der Glocken) giebt er strophisch in *Es-moll* mit zwei Sopranen, Alt und Tenor, wobei der Alt die Hauptmelodie führt, alles pianissimo mit kleinen Schwellungen. Mit der 6. Strophe tritt in *Es-dur* der Bass dazu, der ganze Chor wird forte, und zwei Stimmen, zuerst Bass und Tenor, dann Bass und Sopran, bringen eine glockentonähnliche Bewegung, die in der chorischen Ausführung von grosser Wirkung sein muss. Zum Schluss erscheint wieder die erste Melodie in Moll und rundet das Ganze auf das hübscheste ab. Die prächtige Erfindung dieser Nummer ist evident, die contrapunktisch-canonische Führung sehr bemerkenswerth, die Klangwirkung reizend. — Nicht so auffallend wirkungsvoll erscheinen uns die meisten andern Lieder, obwohl auch sie sehr hübsch klingen mögen. Weniger wirkungsvoll desshalb, weil schon die Texte zu einer besonders geistvollen Auseinanderlegung keine Veranlassung geben, zumeist nur Strophenlieder sind und also in ihrer mehr gleichartigen Fassung von selbst gewisse Wirkungen ausschliessen. Nr. 1 »Der englische Gruss« ist sehr einfach und geht nur am Schlusse mit der 6. Strophe freier heraus. Nr. 3 »Maria's Wallfahrt« ist in durchaus homophonem Styl gehalten; dagegen sind die rhythmisch-declamatorischen Freiheiten (Wechsel von $^{6}/_{4}$ und $^{9}/_{4}$ Takt) sehr auffallend. Nr. 1 des zweiten Hefts »Der Jäger« hat im Mittelsatz eine schöne Anordnung. Im Hauptsatz würde Niemand auf Brahms rathen. In Nr. 2 »Ruf zur Maria« werden die Reime des Textes: »verseicht — verzeicht» (statt verzeiht), manche mehr choquiren als billig. Der Chorsatz ist in allen Stimmen parallel, aber von ausdrucksvoller Melodik. Ebenso das kurze Nr. 3 »Magdalena«, welches drei musikalisch gleichlautende Strophen hat. Nr. 4 »Maria's Lob« zählt 5 Strophen und wechselt in seinen Hauptgliedern zwischen $^{4}/_{4}$ und $^{3}/_{4}$ Takt ab, worauf hauptsächlich die beabsichtigte Wirkung beruht.

Gesangvereinen nun, welche sich mit kleinen kurzen Stücken befassen, sei es zur Uebung oder zur Aufführung unter bestimmten Verhältnissen, können die 7 Marienlieder herzlich empfohlen werden. Sie dürften den Mitgliedern wie den Hörern Vergnügen machen, wenn sie auch in ihrer Kleinheit und eigentlich auch Zeit-Ungemässheit bald von den wuchtigen Gesangwerken erdrückt werden müssen, welche gegenwärtig aller Orten aus dem Schutt gegraben und der öffentlichen Betrachtung ausgestellt werden.

Berichte.

Berlin. Gestatten Sie mir Ihnen mit wenigen Worten einen Ein- und Ueberblick über das Musikleben und -Treiben dieses Winters zu geben, wobei ich selbstverständlich Vieles, ja das Meiste nur andeuten oder flüchtig berühren kann, dem ich später mehr Zeit und Raum zu widmen gedenke. — Beginne ich mit den kleineren Concertveranstaltungen für Kammermusik, so ist zunächst die Zahl derselben eine selbst für Berlin ausserordentlich grosse. Wenn ich Ihnen nun auch gern zugestehen will, dass die eifrige Pflege der überaus reichen Literatur unserer Kammermusik an und für sich sehr erfreulich ist, so möchte ich Trios und Sonaten doch lieber in's Musikzimmer verweisen, indem sie dort von Natur wohl heimischer und entschieden wirksamer sind, als im grossen Concertsaal. Dazu kommt, dass keine dieser Veranstaltungen wirklich Eminentes, durchweg Vollendetes bietet. Das meist nicht übermässig grosse Publikum, welches einem jeden dieser Concerte speciell angehört, erfreut sich an mehr oder weniger gelungenen, meist aber recht tüchtigen Leistungen. Eine über diese Kreise hinausgehende Bedeutung vermöchte ich denselben jedoch nicht beizulegen. So führen die Herren Engelhard, Helmich und Güre, ebenso Herr Papendick und zum dritten Herr Lion Trios und Sonaten in neuer Folge von drei oder vier Concerten auf. Neuerdings hat auch der tüchtige Violinist Herr Oertling im Verein mit dem gleichfalls sehr befähigten Pianisten Herrn Lange derartige Abendunterhaltungen wieder begonnen, denen oft eine stark »zukünftige« Färbung eigen und in denen Gesangsvorträge die Instrumentalsätze zu trennen pflegen. Zwei ältere Unternehmungen haben sich bereits im vorigen Winter zu einer neuen verschmolzen; ich meine das Zimmermann'sche Quartett und die Stahlknecht'schen Trios, welche nun in Concerten der Herren Zimmermann und J. Stahlknecht fortbestehen, in denen das ganze Gebiet der Kammermusik seine Vertretung findet. Herr Capellmeister Taubert und Herr Gustav Schumann pflegen die Clavierpartie auszuführen. Das Streichquartett wird unter Mitwirkung der Herren Rammelsberg und Richter von den Concertgebern in anerkennenswerther, wenn auch für diesen wichtigen Zweig der Kammermusik nicht ausreichender Weise vertreten. Das Laub'sche Quartett, welches in den letzten sechs Jahren die Pflege des Streichquartetts unter allgemeinster Theilnahme übernommen

hatte, ist leider in diesem Winter durch Ferdinand Laub's Abwesenheit von Berlin zum Schweigen gezwungen. Unter den Orchesterconcerten nehmen die Symphoniesoiréen der königlichen Capelle unter Leitung des Herrn Capellmeister Taubert immer noch den ersten Rang ein, wenn man die ausführenden Kräfte und den Besuch von Seiten des Publikums zum Maassstab seiner Beurtheilung macht. In Bezug auf den eigentlichen Lebensnerv derselben aber, die Durchgeistigung der Execution im Sinne der Meister und das Programm, können wir diesem Institute nicht das Principat einräumen. Namentlich ist schon seit Jahren eine völlige Stagnation in Rücksicht auf das Programm eingetreten, welche durch einzelne, nicht einmal gut gewählte Werke Lebender, nicht beseitigt werden kann. Wendet sich nun der Blick des Dirigenten der Symphoniesoiréen, wie's der Fall, ausschliesslich Vorstehern anderer Concertinstitute oder sonst einflussreichen Persönlichkeiten zu, so muss man unwillkührlich an das »manus manum lavat« denken, zumal wenn man in den vorgeführten Musikstücken ihrer Composition nicht gerade die zwingende Nothwendigkeit zu entdecken vermag, die sie auf das sonst so exclusive Programm bringt. In den verflossenen Jahren hörte man Taubert, Rietz, Reinecke und Scholz; in diesem Winter eine Suite von Franz Lachner und eine Ouvertüre von Rubinstein, die sich in der Symphoniesoirée unter den übrigen Nummern des Programms wie Saul unter den Propheten ausnahm. Ich möchte diesem Institute zurufen: Wer nicht fortschreitet, geht zurück! Die Concerte des königl. Musikdirectors, Herrn Robert Radecke, gehen meiner Meinung nach in entgegengesetzter Richtung zu weit, erregen jedoch ungleich mehr Interesse, als die erstgenannten. Das rühmliche Streben, selten oder nie gehörte Meisterwerke, seien es symphonische, chorische oder Solocompositionen, zur Aufführung zu bringen und vor Allem auch den lebenden Componisten Gelegenheit zu bieten, ihre Werke vor einem grösseren Publicum ausgeführt zu sehen, dies Streben müsste meiner Meinung nach, auf classischer Basis begründet, einen ungleich grössern Erfolg haben, als ihm so zu Theil wird. Man muss einem Publicum, das man gewinnen und von dem man die Mittel für das Bestehen eines Unternehmens erlangen will, nicht zu viel geistige Arbeit, dafür aber mehr positiven Genuss bieten. Weil auf einem Musikstücke der Name eines grossen Meisters steht, würde ich es ebensowenig in mein Programm aufnehmen, als ein anderes neues Werk deshalb, weil es eine mir persönlich gefällige Richtung verfolgt. Mein Criterium würde stets nur den wirklichen Werth der Sache ins Auge fassen. Ein andermal mehr über so manches Treffliche, das die Radecke'schen Concerte geboten haben. Der eigentliche Vater der bereits canonisirten, wie der noch der Canonisation harrenden Componisten, ist der königl. Musikdirector Carl Liebig. Er schliesst sie alle an sein Herz, was freilich mitunter eine etwas bunte Gesellschaft abgiebt, aber dennoch das Verdienst, welches in dieser den Componisten bewiesenen Humanität besteht, nicht zu schmälern vermag. Neben den eigenthümlichen Concerten des königl. Domchors, in denen seit diesem Winter, anstatt der sonst beliebten Claviervorträge, Sologesänge ausgeführt werden, finden die Aufführungen der Singacademie und des Stern'schen Gesangvereins statt. Beide Institute leisten Vorzügliches, doch kann ich nicht umhin, dem letztgenannten Vereine die Palme zu reichen, da in den von ihm veranstalteten Concerten stets eine Sorgfalt des Studiums, eine Frische und Macht der Stimmen, eine Präcision in der Ausführung zu Tage tritt, die ich bei den Concerten der Singacademie oft vermisse. Vom Stern'schen Verein hörte ich vor Kurzem Kiel's Requiem; in der Singacademie steht »Jephta« von Reinthaler bevor. — Die königl. Oper sucht seit Jahr und Tag nach einer Coloratursängerin und nach einem Ersatz für Frau Köster, die in diesen Tagen von der Bühne scheidet. Das Collegium der Kritiker ist daher seit ebenso langer Zeit in eine permanente Prüfungscommission verwandelt, ohne jedoch bis jetzt die ersehnten Gegenstände ihrer Mühen gefunden zu haben. Gegen neue Opern scheint seit vier Jahren eine gewisse Antipathie zu herrschen, d. h. keineswegs beim Publicum. Die Gründe, welche bei Vorführung der letzten Opernnovitäten vorgelegen haben, würde ich in Verlegenheit sein auf einen künstlerischen Ursprung zurückzuführen. Damit ich aber nicht ungerecht erscheine, muss ich Ihnen mittheilen, dass Gounod's Faust und irgend etwas von Rubinstein in Aussicht steht, ob »die Kinder der Haide« oder eine andere Oper, weiss ich nicht. Zweier kühner Ringer hätte ich fast zu erwähnen vergessen, des Herrn Hans von Bülow und des Herrn Rudolf Hasert. Beide kämpfen mit alleiniger Unterstützung eines ausgezeichneten Bechstein'schen Flügels, gegen das vielköpfige Ungeheuer, Publikum genannt, mehr oder weniger glücklich an. Ich wünsche einstweilen allen aufgezählten Kämpfern Glück und Sieg und den geneigten Lesern die nöthige Geduld, um bis hierher meinen bereits allzulangen Mittheilungen zu folgen.

Richard Wüerst.

Paris. Um meiner Aufgabe als Berichterstatter dieses alten, sich heute einer glücklichen Wiedergeburt erfreuenden Blattes gerecht zu werden, beginne ich mit einer gedrängten Zusammenstellung des Beachtungswerthesten der gegenwärtigen Saison. Indem ich den bereits vorhandenen Stoff summarisch aufräume, gewinne ich für meine spätern Berichte die Möglichkeit, näher auf interessante Einzelheiten einzugehen, wie es dem Interesse der Kunst entspricht. Auch gewinnt man den günstigsten Blick in das hiesige, so ungemein reiche und vielgestaltige Kunstleben, wenn man es bei dem Beginne der Saison erfasst und dann aus der späteren Folge der Ereignisse und der Personen, der Erfolge und der Niederlagen einen logischen Schluss auf den Sinn des Publikums und der Künstler und mithin auf den eigentlichen Charakter der Pariser musikalischen Zustände zieht.

Unsere Opernbühnen, denen bis Mitte Januars, wo die Concerte häufiger hervortreten, die Suprematie gehört, haben bisher zwar eine grosse Thätigkeit gezeigt, ohne jedoch auch nur ein einziges neues Werk zu geben.

Die italienische Oper hat die Saison mit Così fan tutte begonnen. Obgleich die Ausführung eigentlich besser war, als man berechtigt ist sie von heutigen italienischen Sängern zu erwarten, hat Mozart's herrliches Werk doch von Seiten der Pariser nur eine laue Aufnahme gefunden. Das Addio-Quintett wurde jedes Mal Da capo verlangt. Auch die von Naudin sehr schön gesungene Tenorarie »Un' aura amorosa« wurde lebhaft applaudirt, im Uebrigen fand man aber Mozart's Musik viel zu ernst für eine Buffo-Oper. Diese Ansicht hat wahrscheinlich ihren Grund in dem Umstande, dass man seit Jahren mehrere Stücke dieser Oper in den Kirchen mit allerlei lateinischen Texten zu hören gewohnt ist (!). So ist denn Così fan tutte bald wieder vom Repertoire verschwunden. Dagegen hat die Direction in dem Engagement des Frl. Adeline Patti einen wahren Glückstreffer gezogen. Diese jugendlich reizende Sängerin erregt den höchsten Enthusiasmus, den sie auch, sowohl durch ihr glückliches Organ, als auch durch ihre geniale Coloraturfertigkeit (welche sie nur mitunter am unrechten Orte glänzen lässt), beinahe rechtfertigt.

Die Grosse Oper hat fortwährend gegen den Unstern anzukämpfen, der nun schon seit einigen Jahren schlimm an ihrem Horizonte droht. Auf die Tannhäusercatastrophe folgte Gounod's Reine de Saba, ein todtgeborenes Kind. Dann hatte zwar Alceste (eine grossartige Leistung der Mad. Viardot) einen so glänzenden Erfolg, als ihn eine Gluck'sche Oper vor einem Publikum erlangen kann, welches längst gewohnt ist, die

Musik nur als Vorwand für das Ballet gelten zu lassen. Seitdem hat die Direction sich immer entschiedener der Wiederaufnahme älterer Werke zugewandt. So leiden mit den schuldigen Wagner und Gounod auch Unschuldige wie Berlioz, Gevaert und mehrere Andere, deren Werke zur Aufführung angenommen waren, nun aber im Staube des Musikalienmagazins vermodern. Für diesen Winter erwartete die Direction Glück und Segen von der Wiederaufnahme der Stummen von Portici, für welche Oper Mario besonders engagirt war mit einem Gehalte von nicht weniger als 15,000 Francs monatlich. Aber der Unstern! . . . Schon war man bis zu den Generalproben gelangt, als Mad. Ferraris (Fenella) das Unglück hatte, ihr leichtes Costüm an einer Gasflamme zu entzünden und sich so gefährliche Brandverletzungen zuzuziehen, dass sie für längere Zeit der Bühne entzogen bleibt. Während nun eine andere Tänzerin die Rolle der Fenella einstudirte, hatte die Direction den sehr natürlichen Wunsch, den so überaus kostspieligen Tenor, ohne noch mehr Zeit zu verlieren, dem Publikum vorzuführen. Mario trat also als Raoul in den Hugenotten auf, aber leider unter so schrecklichem Einflusse des Unsternes, dass seit Tannhäuser auf der Opernbühne keine solche Niederlage erlebt worden war und Director und Tenor sich noch an demselben Abende beeilten, ihren Contract aufzulösen.

Zwei Tage später debütirte Mario wieder in der Italienischen Oper, welche den Ungetreuen grossmüthig wieder aufgenommen hatte, und feierte einen Triumph, der jedoch bei seinem Auftreten weit lebhafter war, als nachdem er gesungen hatte.

Auch die Komische Oper hat kein neues Werk gebracht, wohl aber einen neuen, sehr vortrefflichen Tenor, Achard, welcher in der Dame blanche glänzend debütirt. In diesen Tagen hat die tausendste Aufführung dieses Werks stattgefunden, bei welcher Gelegenheit eine Cantate zu Ehren Boieldieu's gesungen werden sollte. David's Lalla Rouckh erhält sich fortwährend auf dem Repertoire. Es ist eine recht angenehme Musik, weniger bedeutend durch die Ideen, als durch die sorgfältige, feine Instrumentirung, in deren Einzelheiten man nicht allein eine grosse Gewandtheit, sondern sogar überraschende und geistreiche Züge von wirklicher Schönheit antrifft. Für die nächste Zeit verspricht die Komische Oper drei neue Werke: zwei Acte von Offenbach, drei Acte von Vaucorbeil und einen Act von Duprato. Auch von einer neuen Oper des greisen aber unermüdlichen Auber ist die Rede.

Das Théâtre Lyrique hat die Saison in einem schönen neuen Hause begonnen; auch die Direction ist neu; Repertoire dagegen und Gesangspersonale sind so ziemlich geblieben wie zuvor. Gluck's Orphée, von Mad. Viardot mit vollendetster Künstlerschaft gesungen, und die Chatte merveilleuse von Grisar, mit Mad. Cabel in der Hauptrolle, wurden am meisten gegeben. Auch Mozart's Entführung (mit dem tüchtigen Bassisten Bataille als Osmin), Weber's Freischütz in Castil-Blaze's Verunstaltung, und Gounod's Médecin malgré lui wurden gegeben. Orphée verschwindet jetzt vom Repertoire; an seiner Stelle wird Gounod's Faust angekündigt.

Soviel von den Theatern; nun noch Einiges von Concerten!

Herr Pasdeloup hat seine Concerts populaires schon seit Anfangs October wieder begonnen, und das löbliche Unternehmen erfreut sich auf's Neue der entschiedensten Gunst des Publikums. Der Circus, in dem diese Concerte stattfinden, fasst 4000 Personen und ist stets vollständig gefüllt. Das sehr zahlreiche Orchester (12 Contrabässe u. s. w.) besteht grösstentheils aus Schülern des Conservatoriums und anderen jungen Musikern. Seine Leistungen sind nicht immer untadelhaft; es fehlt ihm nicht an Feuer, wohl aber an Präcision und Feinheit der Details; der Gesammteindruck aber ist ein günstiger. Das Programm besteht fast ausschliesslich aus Werken der grossen deutschen Meister; nur ist nicht zu billigen, dass Herr Pasdeloup gar zu häufig Sätze aus Werken der Kammermusik vom Orchester spielen lässt. Gelegentlich treten auch Virtuosen auf. So spielte vor Kurzem Hr. Alfred Jaell Beethoven's Es dur-Concert, und für morgen ist Hr. Vieuxtemps angekündigt. Als ein Curiosum möge noch erwähnt werden, dass Hr. Pasdeloup Beethoven's 7. Symphonie unter dem Titel »zweite Pastoralsymphonie« ankündigt und ihr ein Programm hinzufügt, welches ungefähr dem entspricht, was Schumann im ersten Bande seiner Schriften, S. 200, andeutet. Dass Beethoven ein solches Programm wirklich im Sinne gehabt, ist meine Ueberzeugung; kühn bleibt es aber, dem Werke einen Titel zu geben, der nicht vom Meister selbst herrührt. Vielleicht wird uns nächstens die 3. Symphonie unter dem Titel Buonaparte vorgeführt! Hat man sich doch schon längst gewöhnt, Mozarts C-dur Symphonie unter dem Namen Jupiter anzukündigen, woran Mozart gewiss nicht gedacht hat!

Vorige Woche gab der Geiger Vieuxtemps ein Concert mit Orchester. Er liess uns mehrere seiner neuen Werke hören: ein Concert in neuer Form (Allegro, Andante, Cadenza und Coda), Ballade und Polonaise und mehrere kleinere Stücke. Da der Künstler noch mehrere Concerte geben will, so werde ich später ausführlicher auf ihn zurückkommen und beschränke mich heute darauf, zu sagen, dass sein erstes Concert einen Enthusiasmus hervorrief, wie ich ihn hier nur höchst selten erlebt habe.

B. Damcke.

Leipzig. *S.B.* Unser heutiger erster Bericht kann kaum — die Leser erwarten es wohl nicht anders — viel mehr geben als eine statistische Uebersicht dessen, was im Leipziger öffentlichen Musikleben etwa seit dem 8. December, wo der Verfasser hier eintraf, sich ereignet hat. Er muss erst so zu sagen Land und Leute kennen lernen, das Musiktreiben dieser Stadt nach manchen Richtungen hin studiren, ja sich erst an manches Eigenthümliche, vorerst die Aufmerksamkeit von der Hauptsache Ablenkende gewöhnen.

Im Gewandhause fand am 11. December das 9. Abonnement-Concert statt, welches mit der geistvollen, fein gearbeiteten Abenceragen-Ouverture von Cherubini eröffnet wurde. Trefflich ausgeführt bewährte das beliebte Musikstück seine alte Wirkungskraft. Ein Concertstück in *C-dur* von R. Schumann, von der Gattin des Componisten gespielt, zog durch reizende Details lebhaft an, ohne im Ganzen einen bedeutenden Eindruck zu machen. — Bach's Concert für Streichinstrumente in *G* (auf dem Programm nicht ganz mit Recht »Suite« betitelt) schien uns im ersten Satz ein wenig zu massiv behandelt. Die übrigen Sätze — als Mittelstück war ein Andante mit Violinsolo eingelegt und von Herrn David sehr geschmackvoll vorgetragen — machten den erfreulichsten Eindruck. Dass man Beethoven's *Es*-Variationen, von Frau Schumann etwas unruhig wiedergegeben, in das Programm aufgenommen hatte, dessen Haupt- und letzte Nummer die Eroica war, mochte Vielen wegen des interessanten Verhältnisses jener zum Finale der Symphonie willkommen sein, aber doch möchte es nicht ganz gebilligt werden können, dass man an einem Abend zweierlei Variationen über dasselbe Thema zu hören bekam; wenigstens glaubten wir in der Symphonie zu bemerken, dass dieser Umstand der Wirkung des Finales einigen Eintrag that. Die Symphonie im Ganzen aber schlug natürlich »Feuer aus dem Geist« und wirkte mit aller Kraft und Unmittelbarkeit der Jugend. Was die Aufführung betrifft, so war sie im Ganzen sehr lobenswerth. Gewisse Schwächen, die auch anderwärts vorkommen, wollen wir hier nicht auskramen. Dagegen erfreuten wir uns im Trauermarsch des wirklichen Marschtempo's; derselbe wird nämlich häufig zu langsam genommen. Das Trio müsste unseres Erachtens am Anfang zarter auftreten.

Das zehnte Abonnement-Concert (18. Dec.) brachte folgendes Programm: Erster Theil: Ouvertüre zu »Paulus« von Mendelssohn. Symphonie (Pastorale) und (Schluss-) Choral aus dem Weihnachtsoratorium (2. Theil) von S. Bach. Symphonie in *Es-dur* von Mozart. — Zweiter Theil: Adagio und Rondo aus dem *E-dur* Concert für die Violine von Vieuxtemps, vorgetragen von Fräulein Wilhelmine Neruda. Frühlingsbotschaft, Chor von Gade. Concertino für das Violoncell von Servais, vorgetragen von Herrn Franz Neruda. Chor für weibliche Stimmen aus »Blanche de Provence« von Cherubini. Rondo für zwei Violinen von Maurer, vorgetragen von Frl. Marie und Wilhelmine Neruda. — Dieses Programm veranlasst uns zu einigen bescheidenen Bemerkungen, denen wir jedoch heute keinen Raum geben mögen und die wir daher lieber für die folgende Nummer aufsparen.

Ausser den beiden Gewandhaus-Concerten haben wir noch eines Orchester-Concerts zu gedenken, nämlich der am 14. December vom »Dilettanten-Orchester-Verein« im grossen Saale des Schützenhauses veranstalteten (15.) »musikalischen Aufführung«. Dieser junge, unter der Leitung des Herrn von Bernuth stehende Verein führte Weber's Oberon-Ouvertüre und Beethoven's *Cmoll*-Symphonie recht wacker aus. Störend wirkten nur einige Blasinstrumente durch Unsicherheit und mangelhafte Intonation. Violinen waren trefflich; Bässe schienen zu schwach besetzt. — Das von einem Herrn Dilettanten gespielte *Dmoll*-Concert von David (1. Satz) erwies sich als eine zu schwierige Aufgabe für denselben, wenigstens im Sinne öffentlichen Vortrags. — Zur Ausfüllung dienten ferner Schumann's bekannte Illustrationen zu Hebbel's Balladen, und eine dergleichen von C. von Pawloff: »Die Geisterstunde«, die durch Länge ermüdete und deren Musik hart an der Grenze des harmonisch Erlaubten stand.

Die Kammermusik war vertreten durch die dritte »Abendunterhaltung« im Gewandhause (am 13. Dec.) und durch das 5. Concert der Euterpe. In jener hörten wir an der Spitze Beethoven's Quartett Op. 135, Schumann's Claviertrio in *D-moll*, ein Quartett von Haydn in *Es* und Mozart's Sonate für zwei Claviere, letztere von den Schwestern Frl. Marie Wieck und Frau Schumann ausgeführt. Das Trio spielte Frau Schumann mit den Herren David und Krumbholz; in den Quartetten wirkten noch die Herren Röntgen und Hermann mit. Der Vortrag sämmtlicher Nummern war ein präciser und fein nüancirter; am glücklichsten wurde das Haydn'sche Quartett gespielt, dessen freilich von bezauberndster Laune erfüllte Finale man sogar wiederholte. Im Scherzo des Beethoven'schen Quartetts hätte im Hauptthema der Humor vielleicht etwas schärfer zu Tage treten können. Im Ganzen erfreuten wir uns sehr an der edlen Einfachheit, der mannhaft kernigen Weise der Wiedergabe. — In der Euterpe (16. Dec.) wurde ein prächtiges Concert von Händel für Pianoforte mit Begleitung des Streichquartetts und zweier Oboen von Herrn Musikdirector Blassmann mit Feinheit und gutem Verständniss vorgetragen. Seine Art des Pedalgebrauchs können wir freilich nicht billigen. Zum Schluss spielte derselbe mit den Herren Haubold, Ritter, Hunger und Grabau Schumann's Quintett, und in der Mitte Beethoven's *Cmoll*-Sonate Op. 111, letztere nicht ganz mit jener Beherrschung aller in Betracht kommenden Elemente, die allein das volle Verständniss des Hörers herbeiführen kann. Eine gewisse Verschwommenheit des Rhythmischen möchte wohl von dem begabten Pianisten noch zu bekämpfen sein. Zur Ausfüllung dienten abermals Hebbel - Schumann's »Schön Hedwig« und Bürger - Liszt's »Lenore«. Die Musik zu der letztern Ballade gehört zu dem Besten, was wir von Liszt kennen. Schade dass die ganze Gattung, welche einen ungelösten und unlösbaren Dualismus zweier Künste darstellt, an sich ästhetisch ungerechtfertigt ist.

Wir berichten noch in Kürze über den »ersten Abend für ältere und neuere Claviermusik« des Herrn H. von Bülow (10. Dec.). Diesem nach mancher Seite hin gewiss sehr schätzenswerthen Künstler, dem vor Allem eine ungewöhnlich durchgebildete Technik und ein grosses Gedächtniss zu Gebote stehen, scheint leider die innere Wärme zu fehlen, was er freilich mit nicht Wenigen gemein hat, die aus derselben Schule hervorgegangen. Seine Vorträge machen durchweg den Eindruck des Durchdachten aber innerlich Leblosen. Am wenigsten sagte uns sein Vortrag einiger kleinen Bach'schen Stücke zu: er war durchaus manierirt. Von der Buntscheckigkeit des Programms (Schubert, Chopin, Mozart, Händel, Bach, Beethoven, Rubinstein, Liszt) wollen wir gar nicht viel sagen, Bülow scheint auf dieselbe gerade Gewicht zu legen. Versichern können wir ihm aber, dass es wenigstens nicht »für S. Bach eintreten« heisst, wenn man aus einem grösseren Ganzen ein paar Stückchen herausnimmt. Will man schon Nipptischsächelchen ausstellen, so möge man wenigstens die Hand von Bach lassen.

Wir erlauben uns nur noch über alles Obige eine kurze Bemerkung. Es muss jedem Leser aufgefallen sein, dass der Gesang in allen obigen Concerten (mit Ausnahme des 10. Gewandhausconcertes) ganz unvertreten blieb, und zwar nicht blos der Solo-, sondern auch der Chorgesang. Es mag sein, dass dieser Umstand ein blos zufälliger war; doch wollten wir ihn nicht unerwähnt lassen, und wenigstens versichern, dass statt der Balladen-Declamationen einige Gesangstücke gewiss sehr erwünscht gewesen wären.

Anzuführen wäre nun blos noch, dass am 12. December zur Feier des Geburtstags des Königs das Conservatorium eine Aufführung veranstaltete. Im Theater gab man aus derselben Veranlassung Gretry's »Richard Löwenherz«. Wir konnten diesen Aufführungen leider nicht beiwohnen, werden aber natürlich nächstens auch diese wichtigen Factoren hiesigen Kunstlebens kennen lernen.

Nachrichten.

Die Singakademie in Halle unter der Leitung von Rob. Franz brachte am 18. Dec. in einem Concert zwei Cantaten von S. Bach mit Orchesterbegleitung (dieselbe von R. Franz zweckmässig bearbeitet) zur Aufführung, nämlich die ganze »Ich hatte viel Bekümmerniss« und die zweite aus dem »Weihnachtsoratorium«. Chöre und Soli waren sehr gut studirt und namentlich erstere sehr animirt und schwungvoll gesungen. Es ist recht hübsch für Bachfreunde, die in Leipzig wohnen, dass Halle so nahe ist; denn in Leipzig selbst scheint für Bach'sche Gesangmusik und speciell für die Cantaten nicht der rechte Boden vorhanden zu sein.

Ein neues Oratorium von L. Meinardus: »Gideon« kam am 5. Dec. in Oldenburg zur Aufführung.

Ein neues Clavierquartett von Goldmark fand in der dritten Quartettsoirée von Hellmesberger in Wien viel Beifall.

Hiller's »Zerstörung von Jerusalem« wurde am 2. Dec. in München und am 11. Dec. in Bonn aufgeführt.

Max Bruch's Oper »Loreley« soll zum ersten Mal in Mannheim zur Aufführung kommen.

Eine Pianistin und ein Violinist, Frl. Marie Trautmann und Herr Sivori, haben in München sehr gefallen; Erstere bot freilich ein sehr gemischtes Programm: Beethoven, Thalberg, Prudent u. a., Letzterer spielte Mendelssohn's Concert, und zwar wollen Münchner Blätter dasselbe »noch nie in edlerer Auffassung« gehört haben.

Leipzig. Die Geschwister Neruda, welche sich hier so vieler Anerkennung zu erfreuen hatten und dieselbe auch durch ihr glänzendes Spiel verdienen, sind nach Copenhagen abgereist. Wir hatten übrigens Gelegenheit, sie auch als Quartettspieler zu hören und uns zu überzeugen, dass bei denselben dem »Virtuosenthum«, welchem reisende Künstler beinahe nothwendig verfallen, eine richtige musikalische Auffassung und Wiedergabe gediegener Musik die Wage hält. Wir kommen übrigens noch auf sie zurück.

R. Schumann's neu erschienene Messe' wurde dieser Tage von einem hiesigen Privat-Gesangvereine vor geladenen Gästen mit Quartett- und Orgelbegleitung zur Aufführung gebracht und erregte die Theilnahme der Versammlung.

ANZEIGER.

[1]

BEETHOVEN'S WERKE.

Vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe.

Mit Genehmigung aller Original-Verleger.

Von dieser in Serien erscheinenden Ausgabe, deren kritische Revision auf dem Grunde des umfassendsten Apparates als Originalhandschriften, revidirten Copien, alten Drucken u. s. w. von den Herren Hofkapellmeister Rietz in Dresden, Kapellmeister Reinecke, Musikdirector Richter und Concertmeister David in Leipzig und Bibliothekar Espagne in Berlin ausgeführt wird, und welche durch Inhalt und Ausstattung bereits allgemeine Anerkennung gefunden hat, sind bis jetzt folgende Lieferungen erschienen:

Serie 1. Nr. 1—6. Symphonien. Nr. 1—6 in Partitur. Nr. 1—3 in Stimmen.
» 2. Nr. 10. Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria. Op. 91 in Partitur.
» 2. Nr. 12. Musik zu Goethe's Trauerspiel »Egmont«. Op. 84 in Partitur.
» 5. Nr. 32. Septett in Es. Op. 20 in Partitur und Stimmen.
» 5. Nr. 34. Quintett für Streichinstrumente. Op. 29 in Partitur und Stimmen.
» 6. Nr. 37—46. Quartette für Streichinstrumente. Op. 18. Nr. 1—6; 59 Nr. 1—3; 74 in Partitur und Stimmen.
» 7. Nr. 54—58. Trios für Streichinstrumente. Op. 3; 9 Nr. 1—3 und Serenade Op. 8 in Partitur und Stimmen.
» 9. Nr. 65—68. Erstes—Viertes Pianoforte-Concert in Partitur.
» 11. Nr. 79—84. Trios für Pianoforte, Violine und Vcell. Op. 1. Nr. 1—3; 70 Nr. 1—2; 97 in Partitur und Stimmen.
» 12. Nr. 92—96. Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 12 Nr. 1—3; 23; 24.
» 16. Nr. 124—143. Sonaten für Pianoforte solo. Op. 2. Nr. 1—3; 7; 10 Nr. 1—3; 13; 14 Nr. 1—2; 22; 26; 27 Nr. 1—2; 28; 31 Nr. 1—3; 49 Nr. 1—2.
» 18. Nr. 183—186. Kleinere Stücke für Pianoforte. 7 Bagatellen Op. 33; 2 Präludien Op. 39; 2 Rondo's Op. 51 Nr. 1—2.
» 19. Nr. 205. Christus am Oelberge. Oratorium. Op. 85 in Partitur.

Die Anfänge der übrigen Serien so wie die Fortsetzungen der genannten sind zum Druck vorbereitet. Das Ganze soll im Jahre 1864 vollendet sein.

Diese Ausgabe ist sowohl im Ganzen als in einzelnen Serien zu dem mässigen Preise von 3 Neugroschen (1/10 Thaler) für den Bogen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen so wie direct durch die unterzeichneten Verleger zu beziehen. Ausführliche Prospecte des Unternehmens sind auf gleichem Wege unentgeltlich zu erhalten.

Leipzig, 1. Januar 1863.

Breitkopf & Härtel.

---

[2] **Anfang Januar 1863 erscheinen mit Eigenthumsrecht**

im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig.

Genée, Richard, Op. 93. »Die Duzbrüder«. Humoristisches Lied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. Pr. 22½ Ngr.

—— Op. 95. 2 Gesänge für eine Bariton-Stimme mit Pianoforte. Pr. 15 Ngr.

Gotthard, J. P., Op. 16. Festmarsch für Pianoforte. Pr. 10 Ngr.

Hiller, Ferd., Grabgesang nach dem Trauermarsch aus dem Oratorium »Saul« gedichtet vom P. Marcus Holter, für gemischten Chor eingerichtet von Adalbert Proschke. Part. u. St. Pr. 12½ Ngr.

Kontski, Apollinaire de, Op. 16. Six Caprices-Etudes artistiques pour Violon avec Accompagnement de Piano (en 2 Liv.).
Liv. I. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Liv. II. Pr. 2 Thlr.

—— Op. 18. Mes Réminiscences. Grande Valse de Concert précedée d'une Introduction pour Violon avec Accompagnement de Piano. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 18. La même transscrite pour Piano. Pr. 25 Ngr.

Kücken, Fr., Op. 74ª. Lieder nach Volksmelodien (Gedichte von Ed. Holbein) frei bearbeitet für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
Dieselben einzeln:
Nr. 1. »Sieh mich nicht mehr voll Wehmuth an«. Pr. 10 Ngr.
Nr. 2. »Als ein Kind ich noch war.« Pr. 7½ Ngr.
Nr. 3. O komm Marie! »Am Ufer hin und wieder.« Pr. 7½ Ngr.
Nr. 4. Gisela. »Goldne Zeit flohest weit.« Pr. 7½ Ngr.
Nr. 5. »Der Frühling der kam.« Pr. 7½ Ngr.
Nr. 6. Soldatenabschied. »Mein Lieb es geht zum Streite.« Pr. 7½ Ngr.

—— Op. 74ᵇ. Dieselben frei bearbeitet für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Quartett od. Chor). Part. und Stimmen.
Einzeln Nr. 1, 2, 4, 6. Pr. à 15 Ngr. und Nr. 3, 5. Pr. à 10 Ngr.

—— Op. 74ᶜ. Nr. 1. O komm Marie! frei bearbeitet für Männerstimmen.

—— Op. 74ᶜ. Nr. 2. Soldatenabschied für Männerstimmen (Quartett oder Chor).

Mayer, Carl, Op. 349. Sechs Fantasie-Stücke für Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 1, 2. Pr. à 12½ Ngr. Nr. 3. Pr. 7½ Ngr.
Nr. 4, 5. Pr. à 17½ Ngr. Nr. 6. Pr. 10 Ngr.

—— Op. 350. Une rose en fleur. Polka de Salon pour Piano. Pr. 10 Ngr.

—— Op. 351 (letzte Composition). Polka-Mazurka rapsodique pour Piano. Pr. 10 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 95. Ouverture »Ruy Blas« für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Aug. Horn. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Paul, Oscar, Op. 1. Frühlingsmelodien. 6 Lieder von Ad. Böttger für eine Singstimme mit Pianoforte. Pr. 25 Ngr.

—— Op. 2. Drei Sonatinen für Pianoforte. Pr. 1 Thlr.

Romberg, Bernhard, Op. 62. Grosse Kinder-Sinfonie für das Pianoforte zu 4 Händen von Aug. Horn. Pr. 1 Thlr.

Stiehl, Henri, Op. 44. Une nuit sur la mer. Pensée musicale pour Piano. Pr. 10 Ngr.

—— Op. 45. Am Mühlbach. Impromptu f. d. Pianoforte. Pr. 12½ Ngr.

Tottmann, Albert, Op. 4. Hymnus für Männerstimmen (Solo und Chor) mit Begleitung von Messing-Instrumenten. Partitur. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Vogt, Jean, Op. 24. Les deux truites (Die beiden Forellen). Morceau pour Piano. Nouvelle Edition. Pr. 12½ Ngr.

Winterberger, Alexander, Op. 11. 10 Gesänge für Alt, Mezzo-Sopran, Bass oder Bariton mit Begleitung d. Piano. Pr. complet 1 Thlr. 10 Ngr.
Einzeln:
Nr. 1. »Ein Fichtenbaum steht einsam« von Heine. Pr. 5 Ngr.
Nr. 2. Childe Harold. »Eine starke schwarze Barke« von Heine. Pr. 5 Ngr.
Nr. 3. »Ich stand in dunklen Träumen« von Heine. Pr. 5 Ngr.
Nr. 4. Aus! »Ob jeder Freude seh ich schweben« von Lenau. Pr. 5 Ngr.
Nr. 5. Kriegslied: »Kein seliger Tod ist in der Welt« (deutsch). Pr. 5 Ngr.
Nr. 6. Murrays Ermordung. »O Hochland und O Südland« (schottisch). Pr. 7½ Ngr.
Nr. 7. »O sing du Schöne, sing mir nicht« von Puschkin. Pr. 5 Ngr.
Nr. 8. Die Nonne. »Im stillen Klostergarten« von Uhland. Pr. 7½ Ngr.
Nr. 9. Der Schmied. »Ich hör' meinen Schatz« von Uhland. Pr. 5 Ngr.
Nr. 10. »Mein Herz ist dunkel« von Byron. Pr. 7½ Ngr.

Wohlfahrt, Heinrich, Op. 40. Lieder ohne Worte für Violine mit Pianoforte. Anfängern zur Unterhaltung. Heft 1, 2. Pr. à 25 Ngr.

---

[3] Bei **F. Whistling** in **Leipzig** sind erschienen:

Schubert, Franz, Reliquie. Letzte Sonate für das Pianoforte. (C dur.) 1 Thlr. 5 Ngr.

Schumann, Robert. Op. 84. Beim Abschied zu singen. Lied von Feuchtersleben, für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. ¼ Thlr.

—— Dasselbe Lied für Alt oder Bass mit Pianoforte. ¼ Thlr.

[4] Im Verlage des Unterzeichneten erscheint:

Gesammelte Schriften
von
HECTOR BERLIOZ
übersetzt von
Richard Pohl.
Autorisirte deutsche Ausgabe.

Hector Berlioz, eine der interessantesten Erscheinungen unserer Zeit, ist als geistreicher und liebenswürdiger Schriftsteller in Deutschland nur erst wenig bekannt, während in Frankreich seine kritischen Urtheile längst eine unbestrittene Autorität geniessen, und sein eleganter Styl dem von Diderot und Janin an die Seite gestellt wird. — Wir glauben daher den Wünschen vieler entgegen zu kommen, indem wir eine deutsche Ausgabe seiner gesammelten Schriften veranstalten, welche in sorgfältiger Auswahl die vorzüglichsten seiner ästhetischen und biographischen Abhandlungen über Musik und Musiker, sowie eine Reihe interessanter Novellen und humoristischer Feuilletons enthalten. Wir bieten hierdurch Jedem, der Interesse an der Kunst nimmt, eine eben so anziehende als reichhaltige Lectüre. Empfindungsvolle Auffassung der Werke grosser Meister, feines Urtheil, unparteiischer Standpunkt, kritische Verstandesschärfe und treffender Witz treten uns in dieser Sammlung allenthalben entgegen.

Die Publikation der gesammelten Schriften von Hector Berlioz erfolgt in Lieferungen à 15 Ngr., — die erste Lieferung erscheint Mitte Januar des neuen Jahres; je 3 bis 5 Lieferungen werden einen Band bilden. Jeder Band wird auch einzeln abgegeben werden. — Die zunächst erscheinenden Bände werden in 12 Lieferungen enthalten:

I. »A TRAVERS CHANT.« Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken. (4 Lieferungen.)
II. »MUSIKALISCHE GROTESKEN.« Humoristische Feuilletons. (3 Lieferungen.)
III. »ORCHESTER-ABENDE.« Musikalische Novellen und Genrebilder. (5 Lieferungen.)

Hierauf sollen die im Manuscript bereits vollendeten »Memoiren von Hector Berlioz« folgen, sobald der Autor zu der (aus persönlichen Gründen bis jetzt noch beanstandeten) Herausgabe sich entschlossen haben wird.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an. Geehrte Reflectanten wollen ihre Aufträge an solche gefälligst abgeben.

Leipzig, im December 1862.

Gustav Heinze.

[5] Leipzig, Verlag von Ambr. Abel.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen ist zu beziehen:

Johann Sebastian Bach's
Leben, Wirken und Werke.
Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts
von
C. L. Hilgenfeldt.
Mit einer genealogischen Tabelle und Notenbeilagen.
25½ Bgn. gr. 4° brosch. Preis 2 Thaler.

Rede und Geberde.
Studien über mündlichen Vortrag u. plastischen Ausdruck
von
Agnese Schebest.
Mit 30 Abbildungen nach persönlichen Darstellungen der Verfasserin aufgenommen von Prof. **J. Läpple.**
Miu.-Ausgabe, prachtvoll gebunden Preis n. 2⅔ Thlr.

Die berühmte, geistreiche Verfasserin gewährt in obengenanntem Werke Kunstjüngern und Kunstfreunden, sowie dem Laien, dem Zuschauer, in anmuthiger Weise tiefere Blicke in die Vorstudien der Kunst des mündlichen Vortrags und mimischen Ausdrucks; jener Kunst, deren würdige Vertreterin sie selbst gewesen. In angenehmem Unterhaltungstone giebt sie Ersteren Fingerzeige für ihre Kunst, Letzteren aber ausserdem noch einen Anhalt für selbständiges Urtheil über Kunstleistungen und durch die in dem Buche ausgestreuten psychologischen Ansichten und Wahrnehmungen zugleich eine anziehende Lectüre.

[6] Vollständige Exemplare der drei Jahrgänge der
Deutschen Musikzeitung
sind zum Preise von 2 Thaler netto pro Jahrgang zu beziehen durch

Breitkopf und Härtel in Leipzig.
Wessely und Büsing in Wien.

[7] **Verlag von Heinrich Matthes in Leipzig.**

Ambros, Dr. **A. W.**, Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. 24 Ngr.
— — Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 1⅓ Thlr.
— — Zur Lehre vom Quintenverbote. 8 Ngr.
Brendel, Dr. **Franz**, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Dritte vermehrte Auflage. 3 Thlr.
— — Die Musik der Gegenwart. 1 Thlr.
— — Grundzüge der Geschichte der Musik. Fünfte Auflage. 10 Ngr.
Bronsart, H. v., Musikalische Pflichten. 2. Auflage. 7½ Ngr.
Eckhardt, E. Th., Der erste Unterricht im Clavierspiel. 12 Ngr.
Elterlein, E. v., Beethoven's Claviersonaten für Freunde der Tonkunst erläutert. Zweite Auflage. 20 Ngr.
Gleich, Ferd., Wegweiser für Opernfreunde. 25 Ngr.
Gottwald, H., Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung. 7½ Ngr.
Hirsch, Dr. **R.**, Mozart's Schauspieldirector. 12 Ngr.
Köhler, Louis, Die Gebrüder Müller und das Streichquartett. 7½ Ngr.
Kullak, Dr. **Ad.**, Das Musikalisch-Schöne. 25 Ngr.
Laurencin, Dr. **F. P. Graf**, zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen. 16 Ngr.
— — Robert Schumann's Paradies und die Peri. 12 Ngr.
— — Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. 20 Ngr.
Müller, Fr., Richard Wagner und das Musik-Drama. 1 Thlr.
Otto, Louise, Die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart. 1 Thlr. 15 Ngr.
Pohl, Dr. **R.**, Akustische Briefe für Musiker u. Musikfreunde. 20 Ngr.
Schanz, Julius, Fünfzig Lieder für Componisten und Freunde des Gesanges. 12½ Ngr.
Sieber, Ferd., Anleitung zum Studium des Gesanges. In alphabetischer Ordnung abgefasst. 10 Ngr.
Stern, Ad. u. **A. Oppermann**, Das Leben der Maler und ihre Werke nach Giorgio Vasari und neueren Kunstschriftstellern. In 6 Lieferungen zu je 5 Bogen à 12 Ngr.
Vincent, Jos. Die Einheit in der Tonwelt. 25 Ngr.
Wagner, Rich., Zwei Briefe. (I. An den Redacteur der neuen Zeitschrift für Musik. II. An Franz Liszt.) 10 Ngr.
Wöltje, Dr. **C.**, Grammatik der Tonsetzkunst. 1 Thlr. 15 Ngr.

[8] Im Verlage von C. F. W. Siegel in Leipzig sind erschienen:

Goltermann, G., Ouverture Op. 37 zu »Waldmeisters Brautfahrt«. Part. 1⅓ Thlr. Orchesterst. 2⅔ Thlr. Cl.-Ausz. zu 4 Hdn. 25 Ngr.

Jadassohn, S., Sinfonie Op. 24. Part. 1⅓ Thlr. Orchesterstimmen 5⅓ Thlr. Clavier-Ausz. zu 4 Hdn. 3⅓ Thlr.

—— Ouverture Op. 27. Part. 1¼ Thlr. Orchesterstimmen 2⅓ Thlr. Clavier-Auszug zu 4 Hdn. 20 Ngr.

Reinecke, C., Ouverture zu »Alladin« Op. 70. Partitur 1⅔ Thlr. Orchesterstimmen 3⅓ Thlr. Clavier-Ausz. zu 4 Hdn. 22½ Ngr.

Spohr, L., Concert-Ouverture Op. 126. Part. 1⅔ Thlr. Orchesterstimmen 3¼ Thlr. Clav.-Ausz. zu 2 u. 4 Hdn. à 15 u. 25 Ngr.

ROBERT SCHUMANN'S Compositionen

[9] **im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.**

Op. 29. Zigeunerleben; Gedicht von Geibel, f. kl. Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kl. Orchester instrumentirt v. C. G. P. Grädener. Part. 1⅓ Thlr. Orchesterstimmen 1⅓ Thlr.

Op. 136. Ouverture zu Göthe's Hermann u. Dorothea, für Orchester. Part. 1⅓ Thlr. Stimmen 3 Thlr. à 4 ms. 1 Thlr. à 2 ms. ⅔ Thlr.

Op. 137. Jagdlieder. 5 Gesänge aus Laube's Jagdbrevier, für vierst. Männerchor (m. 4 Hörnern ad lib.). Part. u. Stimmen 2⅓ Thlr.

Op. 138. Spanische Liebeslieder. Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen v. Geibel, f. eine u. mehrere Stimmen (Sopr., Alt, Tenor u. Bass) mit Begleitung des Pfte. zu 4 Händen 3 Thlr. — Dasselbe mit Begleitung des Pfte. zu 2 Händen 2 Thlr.

Op. 140. Vom Pagen und der Königstochter. 4 Balladen v. Geibel, für Solo, Chor u. Orchester. Partitur 6 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 5 Thlr. Singstimmen 2 Thlr.

Op. 142. 4 Gesänge f. 1 Singst. m. Begleitung d. Pfte. ¾ Thlr.

Op. 143. Das Glück von Edenhall. Ballade v. Uhland, f. Männerstimmen, Soli u. Chor m. Begleitung d. Orchesters. Partitur 3⅓ Thlr. Clav.-Ausz. 1⅔ Thlr. Orchesterst. 4⅓ Thlr. Singst. ⅚ Thlr.

Op. 144. Neujahrslied v. Rückert, f. Chor m. Begleitung d. Orchest. Partitur 4⅓ Thlr. Clav.-Auszug 2⅔ Thlr. Orchesterst. 3⅔ Thlr. Chorstimmen 1⅓ Thlr.

Op. 147. Messe f. vierst. Chor m. Begl. d. Orchesters. Part. 5⅓ Thlr. Clav.-Ausz. 3⅓ Thlr. Orchesterst. 6 Thlr. Chorst. 1⅔ Thlr.

---

[10] So eben erschien bei **E. H. Schröder** in Berlin:

Beethoven's Portrait.

Gemalt von **Schimon** 1819. Lithographirt von **P. Rohrbach.**

Brustbild. Gross Folio. Chines. Papier. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Allen Verehrern des unsterblichen Meisters ist dieses ausgezeichnete, nach dem berühmten, im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Gemälde angefertigte Portrait auf's Angelegentlichste zu empfehlen.

In ganz gleicher Ausstattung und Grösse werden demnächst auch die Portraits von **Haydn** und **Mozart** erscheinen.

---

[11] Demnächst erscheint und ist **gratis** von uns zu beziehen:

Verzeichniss einer höchst werthvollen Sammlung von Werken aus der theoretischen und praktischen Musik (aus dem Nachlasse des Herrn Organisten H. Schellenberg in Leipzig), welche zu den beigesetzten Preisen von uns zu beziehen sind.

List & Francke, Buchhändler in Leipzig.

---

[12] # Neue Musikwerke

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Gade, N. W., Op. 40. Die heilige Nacht. Concertstück für Alt-Solo, Chor und Orchester. Partitur 3 Thlr. 10 Ngr. Klavierauszug 1 Thlr. 15 Ngr. Singstimme 25 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr.

Heller, Steffen, Op. 104. Polonaise pour Piano. 1 Thlr.

Jensen, Adolf, Op. 9. Acht Lieder nach Gedichten von Alb. Traeger für eine mittlere Stimme (Mezzo-Sopran oder Bariton) mit Begleitung des Pianoforte 1 Thlr.

Lefébure, Wély, Op. 151. Pensées d'Album. No. 1. Nuit d'Orient. Rêverie 15 Ngr. Nr. 2. La Czarienne. Marche 20 Ngr. Nr. 3. Les Lagunes. Nocturne 20 Ngr. Nr. 4. La Viennoise. Mazurka 15 Ngr. Nr. 5. Le Myosotis. Lied 20 Ngr. Nr. 6. The Derby. Galop 15 Ngr.

Markull, F. W., Op. 73. Drei Gedichte (von Rückert, Reinick, Müller) für eine Singstimme m. Begl. d. Pfte. 22 Ngr.

— — Op. 74. Drei Gedichte (von Reinick, Gruppe, Goethe) für eine Singstimme m. Begl. d. Pfte. 22 Ngr.

Müller, Bernh. A. G., Op. 6. Drei Duette für 2 Viol. 1 Thlr. 20 Ngr.

Schläger, H., Op. 94. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

Taubert, Wilh., Op. 134. Der Sturm (von Shakspeare). Partitur 10 Thlr. netto. Klavierauszug 5 Thlr. Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr. Verbindendes Gedicht von Fr. Eggers 10 Ngr. netto.

— — Op. 138. Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Neue Folge, 1s Heft. 1 Thlr. 10 Ngr.

Neue Musikalien im Verlage von C. F. Peters,

[13] Bureau de Musique in Leipzig und Berlin.

Bach, J. S., Das wohltemperirte Clavier oder Präludien u. Fugen in allen Dur- u. Molltonarten. Neue und kritische Ausgabe nach handschriftlichen Quellen bearbeitet und mit technischen Erläuterungen u. Fingersatz versehen von Franz Kroll. Band 1. 3 Thlr.

Baillot, P., Concertos pour Violon, arrangés avec accompagnement de Piano par Fr. Hermann. No. 9 (in B.) Op. 30. 1 Thlr. 15 Ngr.

Hollaender, Alexis, 3 Romanzen für Pianoforte. Op. 4. 2 Thlr. 2½ Ngr. Einzeln: No. 1, 3: à 22½ Ngr. No. 2: 17½ Ngr.

Kiel, Friedr., 6 Fugen für Pianoforte. Op. 2. (Professor S. W. Dehn gewidmet.) Neue Ausgabe. 1 Thlr. 5 Ngr.

—— Trio (in D) pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 3. Nouvelle Edition. 2 Thlr.

—— Reise-Bilder für Pianoforte und Violoncell oder Violine. Op. 11. Heft 1 (1 Thlr. 15 Ngr.) Heft 2 (1 Thlr. 25 Ngr.) Neue Ausgabe. 3 Thlr. 10 Ngr.

—— Grosse Polonaise für Pianoforte. Op. 14. Neue Ausgabe. 20 Ngr.

Laub, Ferd., Polonaise de Concert pour Violon avec accompagnement d'Orchestre. Op. 8. 1 Thlr. 15 Ngr.

Magen, Charles, Fleur de Solitude. Chant sans Paroles pour Violoncelle (ou Violon) avec accompagnement du Piano. (A Monsieur Constantin Liadoff à St. Petersbourg.) 15 Ngr.

Raff, Joachim, Capriccio pour Piano. Op. 92. 20 Ngr.

—— Dans la Nacelle. Rêverie-Barcarolle pour Piano. Op. 93. 20 Ngr.

Spohr, Louis, Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, Op. 58. No. 1, arrangé pour Piano à 4 mains par Ad. Hesse. 1 Thlr. 25 Ngr.

---

[14] Im Verlage von **C. F. W. Siegel** in LEIPZIG sind erschienen:

Krug, D., Goldener Melodienschatz. Eine Auswahl der schönsten und beliebtesten Volkslieder, Opernarien etc. im leichten Style für das Pianoforte (70 Stücke enthaltend). Op. 141. Hft. 1—6. Pr. à 20 Ngr.

Die Pianoforte-Fabrik von Breitkopf und Härtel in Leipzig

empfiehlt

[15] Künstlern und Musikfreunden ihre anerkannten Pianofortes aller Gattungen,

sämmtlich mit englischer Mechanik.

Preise:

Concertflügel	500 bis 700 Thaler	in Mahagony, Nussbaum oder Palisanderholz, nach Wahl der Besteller.
Stutzflügel.	300 » 425 »	
Tafelförmige	200 » 280 »	
Pianino's (aufrechte)	225 » 300 »	

Ausführliche Preislisten stehen zu Dienst.

Preismedaillen: Ausstellungen in London 1851 u. 1862. — Zollvereinsausstellungen 1844 u. 1854. — Sächsische Ausstellungen 1844 u. 1850.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 7. Januar 1863. **Nr. 2.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ueber Untersuchung und Recension musikalischer Kunstwerke. — Recensionen (Trio von Kiel). — Berichte aus Wien und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Ueber Untersuchung und Recension musikalischer Kunstwerke.*

P. M. In unserer auf allen Gebieten nach wissenschaftlicher Erkenntniss strebenden Zeit bedarf es keiner weitläufigen Rechtfertigung, wenn hier der Versuch gemacht wird, auch gegenüber dem Gebiete, welches nach der gewöhnlichen Meinung das Reich der ungebundensten subjectiven Freiheit ist, jenem Streben gerecht zu werden. Es ist bereits früher von anderer Seite darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Art, wie bisher musikalische Kunstwerke meistens besprochen worden sind und noch werden, in keiner Weise diejenige sei, von welcher irgend ein wahrer Nutzen für die Wissenschaft und Kunst zu erwarten stehe. Prüft man die Besprechungen musikalischer Kunstwerke, wie sie seit Jahren in musikalischen Büchern, Zeitungen u. s. w. geboten werden, so findet man in den meisten Raisonnements, welche, durch und durch subjectiv, von einer bestimmten Methode der Untersuchung, welche allein im Stande ist zu positiven, gültigen Resultaten zu führen, Nichts verrathen. Als Ausgangspunkt der Beurtheilung wird da in den Vordergrund gestellt, welchen Eindruck das vorliegende Werk auf den betreffenden Referenten gemacht hat, welche Bilder (eingeführt durch die schöne Phrase: »es klingt, wie wenn« —) und Gefühle (»es ist Einem dabei zu Muthe, als ob« —) durch das Hören oder Lesen desselben in ihm angeregt worden seien und demgemäss in demselben ausgedrückt sein sollen, im besten Falle, welche poetisch-musikalische Idee ihm darin zur Darstellung gebracht zu sein scheine. Da diese Eindrücke und Gefühle einerseits als nur subjectiv unbeweisbar, andererseits meist sehr unbestimmt und allgemein nicht einmal in ihre verschiedenen Kreise und Schattirungen verfolgt werden können, so tritt an die Stelle einer klaren, nüchternen Erörterung eine Reihe von Axiomen, hyperbolischen Ausrufen, mit Ausrufungszeichen versehenen Fragen, deren eine so viel sagt wie die andere und jede Nichts — Nichts, was für die Kenntniss, das Verständniss und die daraus resultirende Beurtheilung von irgend welchem Belang wäre. Man entschuldige sich in Betreff der Besprechung in Journalen nicht mit Mangel an Raum für eine eingehendere Darlegung des Kunstwerks; gestattet dieser in vielen Fällen auch nicht eine nach allen Seiten erschöpfende Auseinandersetzung des Ganzen, so muss doch jede Zeitschrift, Zeitung u. s. w. im eigenen Interesse dem Arbeiter gern so viel bieten, wie zu einer knappen Vorstellung des Bildes unbedingt nothwendig ist. Es ist nicht nöthig, das hier ausgesprochene Urtheil durch eine grössere Anzahl von Beispielen zu belegen; man schlage gewöhnliche musikalische Bücher oder Journale — von den Feuilletons in politischen Zeitungen können wir ganz absehen — auf, die Beweise werden sich in unerfreulichster Menge darbieten. Dass es ehrenwerthe Ausnahmen giebt, dass namentlich in den letzten Jahren musikalische Werke erschienen sind, die man sich scheuen möchte, mit jener Klasse von Besprechungen nur auf derselben Seite zu nennen, erkennen wir mit grosser Freude an. Aber —: Otto Jahn's Mozart ist seit 1856 erschienen, und sieht man sich um, wie viele sich ein Beispiel daran genommen haben, so ist ihre Zahl wahrlich nicht Legion, ja dass auch nur die kleine, sich auszeichnende Schaar überall nur die verdiente Anerkennung finde, selbst daran fehlt noch viel. Der am meisten in die Augen springende Mangel ist der, dass sogar da, wo es eine Novität dem Publikum vorzuführen und zu beurtheilen gilt, diesem von dem Werke selbst meistens sehr wenig gesagt wird, wodurch es einen Begriff von demselben bekommen könnte; auch bei den kleinsten Werken, deren Darstellung — vorausgesetzt, dass sie überhaupt mehr bedeuten, als um mit drei Worten bei Seite geworfen zu werden — gewiss wenig Raum in Anspruch nimmt, wird immer dasselbe allgemeine Verfahren eingeschlagen. Wir wollen als Beispiele der letzteren Art einige Recensionen anführen, die theils in einem früheren (1860), theils in dem vorigen Jahrgange eines der cursirenden Fachblätter zu lesen sind: »Lied ohne Worte, für Pianoforte von xxx. Wer kennt nicht die flüchtigen Glücksmomente, wo alles Fühlen und Denken sich in leichte Daseinsfreude auflöst, wo das Gemüth wie im himmelblauen Aether schwimmt, wo man sich in sorgloser Stimmung unter Blumen niederlässt und die Welt umher heiter anlächelnd sagt: ich liebe Dich! — Ein solches Liebesgeständniss in Tönen ist xxx »»Lied ohne Worte«« — man kann ihm immerhin auch eine bestimmtere Adresse geben, als die ganze Welt ist; aber Niemand in der Welt wird die

* Die Frage: »Wie soll recensirt werden?« ist für das lesende Publikum, die Künstler und Kritiker eine so wichtige, dass wir für den obigen Aufsatz ein allgemeines Interesse beanspruchen dürfen. Doch behalten wir uns vor, am Schlusse desselben vom Standpunkte der Redaction einer musikalischen Wochenschrift einige Bemerkungen beizufügen, die die praktische Seite der in der Theorie ganz richtigen Auseinandersetzung unseres Herrn Mitarbeiters zu beleuchten haben werden. Die Redaction.

Melodie mit Protest zurückweisen, es müsste denn ein sauertöpfischer Oktavenpolicist sein, der ein H im Basse denuncirt, weil es ein zu intimes Verhältniss mit einem Melodietone oben hat. Wir schlürfen diese Melodie wie ein Glas kühler Limonade in schwüler Sommerzeit, sie ist uns, wie eine anmuthige Begegnung auf eleganter Promenade. Aber auch die Klavierlehrer werden das anspruchslose Impromptu mit freundlichen Augen ansehen; denn es steht ja Fingersatz da und zwar über einer Begleitung, die den Scholaren übt und deren gutes Können der Preis für den Genuss der obenstehenden süsslächelnden Melodie ist.« — Was erfahren wir nun von dem Stück aus diesen Sätzen? Nur dass im Bass ein H vorkommt, über einer nicht ganz leichten, mit Fingersatz bezeichneten Begleitung eine — Melodie steht; nebenbei wird uns noch gesagt, dass Recensent im heissen Sommer »Limonade« zu trinken und sich auf »eleganter Promenade« zu bewegen liebt! Was hat die Wissenschaft, was hat nur das lesende Publikum von solch einem Gerede, das doch mehr sein soll, als eine blosse Anzeige? — Wenig mehr verräth uns folgende: »Capriccio für das Pianoforte von xxx. Das Stück geht aus D-moll in $^6/_8$ Takt und ist, bei sehr anständiger künstlerischer Arbeit, von natürlich angeregtem Temperament (?!). Ein kurzweiliges Triolenthema, leicht fortgesponnen, bildet den Schauplatz, welcher mit einem anderen, mehr melodisch gezogenen Satze wiederholt abwechselt. Das geschieht zwar etwas öfter als es dem wünschenswerthen Längenmaasse eines so blüthenartig angelegten Stückes gut ist, doch bringt dafür die Wiederholung allemal eine angenehme Veränderung des Satzes, sei es in anderer Tonart oder in neuer Figurenform, mit sich. Man kann das Stück, seiner Einfachheit wegen, auch weniger starken Spielern empfehlen.« Verdient ein Werk nicht, dass dem Publikum mehr davon gesagt werde, so ist auch dies schon zu viel. — In einer Recension eines Rubinstein'schen Quintetts finden wir an musikalisch brauchbaren Bemerkungen über das Werk nur folgende: »Die Viola ist verdoppelt. Einleitung Lento (sie »klingt, wie wenn« —); Allegro non troppo $^6/_8$ Takt, darin S. 3 der Partitur ein Pianissimo, darauf ein die Themafigur durchführendes Animato, contrastirend, gegen den Schluss Accelerando und Vivace. Scherzo-Satz: Allegro A-dur $^2/_4$ Takt; nicht Trio mit Da capo, sondern in einem Satze gehalten. Andante assai $^4/_4$ Takt; die Töne der beiden Violen umschlingen sich; im weiteren Verlauf ein Animato, dann nach einem Crescendo das Tempo primo, Thema in veränderter Umspielung unisono von den beiden Violen forte, Violoncello daneben in Triolen, erste Geige giebt in harpeggirter Octave die liegen bleibende Harmonie piano, die 2. Geige begleitet harmonisch. Ende D-moll. Schlusssatz Allegro non troppo $^4/_4$ Takt. Seite 19 im 14. Takte des Andante im Violoncello auf B folgend ein Cis, welches hässlich klingt.« Vorher wird noch über den Charakter der Verdoppelung der Viola gesprochen und über eine Verbindung des Wesens Rubinstein's mit Beethoven und Spohr, welche dieses Werk bekunden soll. Auch das Letztere könnte man sich gefallen lassen, wenn eine Andeutung gegeben würde, worin diese Verbindung besteht.

Wie man sieht, sind die Bemerkungen, die zur Sache gehören, nicht mit verschwenderischer Hand gestreut, sehr gross dagegen ist die Menge der Nachrichten über empfangene persönliche Eindrücke u. s. w. Was aber kümmert es die Wissenschaft, auch in den Fällen, wo das Gesagte weniger abgeschmackt ist, welchen Eindruck ein Werk auf einen beliebigen Recensenten macht, was er dabei fühlt? — zumal da von jener längst erkannt ist, dass das Gefühl höchstens ein secundäres Accidenz ist, mit der Beurtheilung des Gebildes selbst aber Nichts zu thun hat. Wer beurtheilt eine Tragödie nach der Zahl der Taschentücher, die er zum Trocknen der Thränen gebraucht hat? Mit Widerwillen und einer gewissen Erbitterung wendet man sich weg, wenn man drei bis vier solcher Artikel gelesen hat, weil man darin das am wenigsten gefunden hat, was man suchte: Belehrung, die zu bieten sie sich oft anmaassend genug den Schein geben. Sollen Besprechungen musikalischer Kunstwerke einen wahren Nutzen für die Sache haben, sollen sie auch hier ein klares Verständniss und sicheres Urtheil befördern, soll die Kritik auch hier weiter führen, so müssen sie die Frucht einer gründlichen, wissenschaftlichen Untersuchung sein, so muss an die Stelle eines, wenn selbst geistreichen, doch immer subjectiven und darum nicht sehr fruchtbaren Raisonnements eine Untersuchung treten, deren Princip kein anderes ist, als das der Wissenschaft überhaupt, die sich nicht bewegt auf dem Boden der individuellen Gefühle, mit denen sich nun einmal nicht operiren lässt, sondern auf dem der Erkenntniss. Von selbst versteht sich, dass hier verschiedene Modificationen eintreten werden. Die einen haben eben darin ihren Grund, dass der zu untersuchende Gegenstand nicht begriffsmässig erfasst werden kann, sondern zunächst und wesentlich als Object der innern Anschauung, mit der vernünftigen Phantasie aufgenommen werden muss. Ebenso leuchtet ein, worauf gleich hier hingedeutet werden mag, dass die Behandlungsweise eine verschiedene sein wird je nach dem Standpunkt, dem äussern und innern Zweck des Untersuchenden, d. h. je nachdem dieser Aesthetiker, Historiker oder beides zugleich ist. Bis zu einem gewissen Punkte aber wird die Thätigkeit aller drei dieselbe sein müssen. Endlich muss auch der Individualität des Beurtheilers eine genügende Freiheit in der Behandlung gelassen werden, so dass also das Folgende nicht als eine unter allen Umständen von Jedem genau nachzuahmende Art, sondern lediglich als eine im Allgemeinen naturgemässe Grundform angesehen sein will. Die Anwendung und Anpassung derselben auf jeden besondern Fall muss füglich dem Praktiker überlassen bleiben.

Unter Methode wird verstanden das Verfolgen eines bewussten Zieles auf einem bewussten Wege. Hieraus folgt, dass zweierlei festzustellen ist: erstens ist zu klarem Bewusstsein zu bringen, welches Ziel erreicht werden soll, zweitens ist dann der einfachste, gradeste Weg zu zeigen, auf dem wir zu jenem gelangen.

Freilich kann es auffallend erscheinen, dass auf jene erste Frage noch näher eingegangen werden soll, man könnte meinen, dass, nachdem Tausende von Abhandlungen der verschiedensten Art über musikalische Kunstwerke geschrieben worden sind, der Zweck derselben so klar im Bewusstsein Aller fixirt sei, dass eine Aufsuchung desselben vollkommen überflüssig sei. Allein gerade darin, dass man sich so oft nicht klar gemacht hat, was man eigentlich wolle, sondern nach dem hergebrachten Schlendrian planlos darauf losschrieb, was des Herzens Einfalt in die Feder dictirte, liegt eine Hauptursache, weshalb jene Art so verfehlt und unfruchtbar geblieben ist. Könnte es doch nicht mehr Irrthum, müsste es doch Wahnsinn genannt werden, wenn Jemand deutlich das zu erreichende Ziel vor Augen sähe, nun aber, statt geraden Weges darauf los zu gehen, demselben den Rücken wendete und die diametral entgegengesetzte Richtung verfolgte.

1) Jedes musikalische Kunstwerk, welches uns vorgeführt wird, sei es durch die wirkliche Darstellung von Instrumenten, sei es — was für den Geübteren bis zu einem gewissen Grade dasselbe ist — durch stille Lectüre, tritt

durch die Sinnesorgane vermittelt zunächst vor die innere Anschauung und lässt dieser einen Eindruck zurück. Dieses Eindrucks kann sich Niemand erwehren, welcher ein Kunstwerk betrachtet, allein schon bei dem nächsten Schritte wird sich der prüfende Betrachter von dem blos geniessenden scheiden. Bei diesem in der Passivität Verharrenden wird der Funke möglichst schnell und unmittelbar in das Gefühlsleben überspringen, Stimmungen, weiterhin auch bestimmte Gefühle erwecken, die je nach der Individualität desselben schwächer oder stärker, nach dieser oder jener Seite hin angeregt werden. Bei dieser Anregung von Stimmungen und Gefühlen — diese letzteren wohl gemerkt nicht in der Musik selbst liegend oder unmittelbar von ihr erzeugt, sondern rein begründet durch den speciellen Zusammenhang, in welchem bei diesem gerade so organisirten Individuum gewisse Gefühle mit gewissen sinnlichen Eindrücken stehen — wird der blos Geniessende sich beruhigen, sein Zweck ist erreicht. Anders ist der Verlauf bei dem Kenner. Er führt den von der innern Anschauung aufgenommenen Eindruck nicht dem Bereich des Fühlens, sondern dem der vernünftigen Phantasie zu, welche ihn, nachdem er bereits eine etwas bestimmtere Gestalt gewonnen, vorläufig einer ihrer Kategorien unterordnet. Aber bei dieser vorläufigen Einordnung lässt sie es nicht bewenden, weil sie eben nicht die ungebundene, mit den Dingen ein zügelloses Spiel treibende, sondern die vernünftige ist. In demselben Grade vielmehr, als der Eindruck mit besonderer Stärke und Klarheit hervortritt, stellt sie an den Verstand die Forderung, die subjective Wahrheit desselben und seine Entstehung aus dem Kunstwerke selbst nachzuweisen, welcher dann einerseits die gewonnenen Resultate ihr mittheilt, andererseits sie zu weiteren Zwecken dem denkenden Geiste überliefert. Hierzu ist unbedingt nothwendig: die genaue Kenntniss des Kunstwerkes bis in seine kleinsten Theile und der eigenthümlichen Art, wie diese kleinsten Theile, zu grösseren Gruppen verbunden, schliesslich das Ganze ausmachen. Diese Kenntniss des Kunstwerkes muss demgemäss als der nächste Zweck der Untersuchung desselben hingestellt werden.

Wir haben die Erreichung dieses Zweckes der Thätigkeit des Verstandes zugewiesen. Es ist hier einem Einwande zu begegnen, welcher möglicher Weise gemacht werden könnte, dass mit musikalischen Kunstwerken überhaupt der Verstand Nichts zu thun habe, oder wenigstens heut zu Tage Nichts mehr, wo die Kunst und das Kunsturtheil zu einer Ausbildung gelangt sei, dass die Phantasie, wenn sie jenen Eindruck einem Gesichtspunkte unterordne, und der Geist, wenn er sich des Kunstwerkes bemächtige, sicher sein könne, unmittelbar das Wahre ergriffen zu haben. Wir würden den Einwurf als gültig anerkennen, wenn dem wirklich so wäre, wenn in der That Urtheile über ganze Gattungen musikalischer Kunstwerke und einzelne derselben wissenschaftlich und historisch so festgestellt wären, dass an ihnen nicht gerüttelt werden könnte, mit einem Worte, wenn wir eine allen Anforderungen entsprechende Aesthetik der Musik besässen. Da diese aber bis jetzt noch als ein Werk der Zukunft angesehen werden muss, zu dem erst von anderen Wissenschaften Entdeckungen geliefert werden müssen, für welches selbst von Seiten der Musik erst der Boden bearbeitet, die Atmosphäre gereinigt werden muss, damit es erwachsen und gedeihen könne, so können jene allerdings fast ausschliesslich verstandesmässigen Arbeiten nicht umgangen werden.

Hat der Verstand seine Aufgabe gelöst, so ist die Phantasie in ihrem subjectiven Verhalten befriedigt. Sie weiss jetzt, dass jener aufgenommene Eindruck für sie ein berechtigter ist, sie hat für sich ein bleibendes Besitzthum, das kein gestohlenes Gut ist, gewonnen, sie kann sich nun durch die ihr jederzeit mögliche Reproduction des Kunstwerkes den Eindruck erneuern, befestigen, sich an ihm erfreuen, sie kann ihm mit völliger Sicherheit gestatten, von ihr aus nun sich auch dem ganzen Bereich der Stimmungen und Gefühle mitzutheilen und in ihm nach seiner Weise zu wirken.

Subjectiv aber ist und bleibt ihr ganzes Verhalten bei diesem Processe dennoch; in einem anders organisirten Individuum, zu anderen Zeiten, unter anderen Umständen wird der Eindruck, den die Phantasie bekommt, ein anderer sein, wird sie mit dem vom Verstande gelieferten Resultate anders verfahren. Unbekümmert um ihr Thun und Treiben wird der denkende Geist das durch die Thätigkeit des Verstandes Gewonnene aufnehmen und nach allgemeinen Gesetzen zu seinen wissenschaftlichen Zwecken verwenden. Diese wissenschaftlichen Zwecke nun können, wie bereits oben angedeutet wurde, verschiedener Art sein.

a) Obenan stellen wir den Fall, wo der Geist so zu sagen in gerader Linie die Arbeit des Verstandes fortsetzend das Kunstwerk seiner selbst wegen zum Gegenstande seiner Thätigkeit macht. Ausgehend von der erlangten genauen Kenntniss des Werkes in seinen kleinsten Theilen, wird er zuerst die Frage zu beantworten suchen, welche bei jedem Kunstwerke die erste ist: ob es schön sei, in formeller Beziehung. Weiter muss er dann nach dem Gehalte, nach der poetisch-musikalischen Idee forschen, die in demselben zur Darstellung gebracht ist, endlich untersuchen, ob die gegebene Form für diese Idee der beste, adäquate Ausdruck ist, ob beide in der Weise unmittelbar Eins sind, dass jedes Moment der Idee in die Form aufgenommen und umgekehrt kein Theil der Form vorhanden ist, der nicht der Darstellung der Idee diente. Aus dieser Untersuchung muss sich als Endresultat ein objectiv gültiges ästhetisches Urtheil über das Kunstwerk ergeben. Was der Aesthetiker dann noch weiter mit dem gewonnenen Resultate anfängt, zu welchen weiteren philosophischen Erörterungen er es verwendet, das liegt ausserhalb des Kunstwerkes, und nur in so fern wird dies in einer Beziehung dazu stehen, als es entweder eine ganz neue Idee geliefert hat oder (wenigstens) eine sonst schon bekannte von einer neuen Seite gefasst und ausgesprochen enthält. — Aus dem Gesagten geht von selbst hervor, dass der Aesthetiker um die äussere Entstehung des Kunstwerkes sich nicht kümmert, dass es ihm einerlei ist, ob es ein älteres oder neueres Werk ist, welches er seiner Betrachtung unterwirft.

b) Der zweite Fall ist der, wo nicht das ästhetische Endurtheil über das Kunstwerk, sondern vielmehr die Feststellung seines Verhältnisses zu anderen, ausser ihm existirenden Dingen der letzte Zweck der geistigen Thätigkeit ist. Wenn es für den Aesthetiker von keinem Belang war, in welcher Zeit, von welchem Componisten, unter welchen sonstigen Umständen das Werk entstanden ist, wenn für ihn die Hauptsache war, dass es entstanden ist, so ist es gerade die Aufgabe des Historikers, zu erforschen, wie es entstanden ist; für ihn ist es kein für sich allein Existirendes, sondern er sieht es nur als ein Glied in der langen Kette gleichartiger Erzeugnisse an. Ist jener erste, allgemeine Zweck der Kenntniss erreicht, so tritt für ihn nur der besondere ein, zu erfahren, welche Stellung dieses Product in der Reihe der Kunstwerke einnimmt, welche Entwickelungsstufen der Form vorangegangen sind, wie

vor ihm dieselbe oder verwandte Idee dargestellt worden. Um nun zu zeigen, wie gerade dieses Werk damals entstehen konnte und musste, hat er auch die sämmtlichen äusseren Bedingungen in Betracht zu ziehen, namentlich die Persönlichkeit des Componisten, die, sonst ihm schon bekannt, zur Lösung jener Fragen wesentlich ist, wie dann umgekehrt die Lösung derselben wiederum zur allseitigen Kenntniss der Persönlichkeit jenes verhilft. Theilnehmend bis zu einem gewissen Grade an der Thätigkeit des Aesthetikers bietet der Historiker auf der einen Seite weniger als jener, auf der andern geht er über ihn hinaus. — Es braucht hier kaum bemerkt zu werden, dass der Historiker es ausschliesslich mit älteren Kunstwerken zu thun hat, die eben der Geschichte angehören; die Gegenwart mit ihren Erzeugnissen liegt ausser seinem Bereich, und mit ihr kommt er nicht weiter in Berührung, als dass er aus jener sich Urtheile und Ueberzeugungen in Betreff des um ihn Geschehenden bilden wird.

c) Neben dem Zwecke des Aesthetikers und Historikers bietet sich ein dritter dar; von dem, welcher diesen verfolgt, haben wir oben gesagt, er sei Beides zugleich, Aesthetiker und Historiker: wir wollen ihn von jetzt ab den Recensenten nennen und seinen besonderen Zweck genauer zu fixiren suchen. Zunächst leuchtet ein, dass dieser kein rein wissenschaftlicher sein kann, da der Wissenschaft durch Erreichung jener beiden vollkommen genügt wird. Es muss demnach ein praktischer sein und zwar kann es nur der sein, zu belehren, da der andere, an welchen bei dem Worte »praktisch« gedacht werden könnte, nämlich neue Kunstwerke zu schaffen, bekanntlich nicht durch äussere Vermittelung, sondern auf ganz anderem Wege erreicht wird. Die Aufgabe ist also, Andere zu der genauen, vollständigen Kenntniss eines Kunstwerkes zu führen, und zwar nicht nur der ästhetischen, sondern ebensowohl der historischen, weshalb der Lehrer Aesthetiker und Historiker in einer Person sein muss. Dies gilt ebenso von älteren, als von neueren Werken, und nur ein geringer Unterschied wird sich aus dieser Theilung ergeben. *) Bei den älteren Kunstwerken versteht es sich von selbst, allein auch bei den neueren ist sein Zweck, einerseits den Lernenden zu einem ästhetischen Urtheil zu leiten, andererseits ihm darzulegen, in welcher Weise sich dies neue Erzeugniss an die bisherigen anschliesst, wozu er alle Fäden der vorangegangenen Entwickelung der Kunst in der Hand halten muss, in welcher Beziehung dasselbe zum Componisten steht, von welchem letzteren der Lernende ebenfalls Kunde erhalten will. Die ganze Verschiedenheit aber zwischen dem Zweck, welchen der Recensent bei älteren, und dem, welchen er bei neueren Werken verfolgt, wird darauf hinauslaufen, dass es ihm bei den letzteren auf eine noch klarere Veranschaulichung des Werkes selbst ankommen muss, da der Lernende ja überhaupt durch ihn zum ersten Male von demselben hört.

(Schluss folgt.)

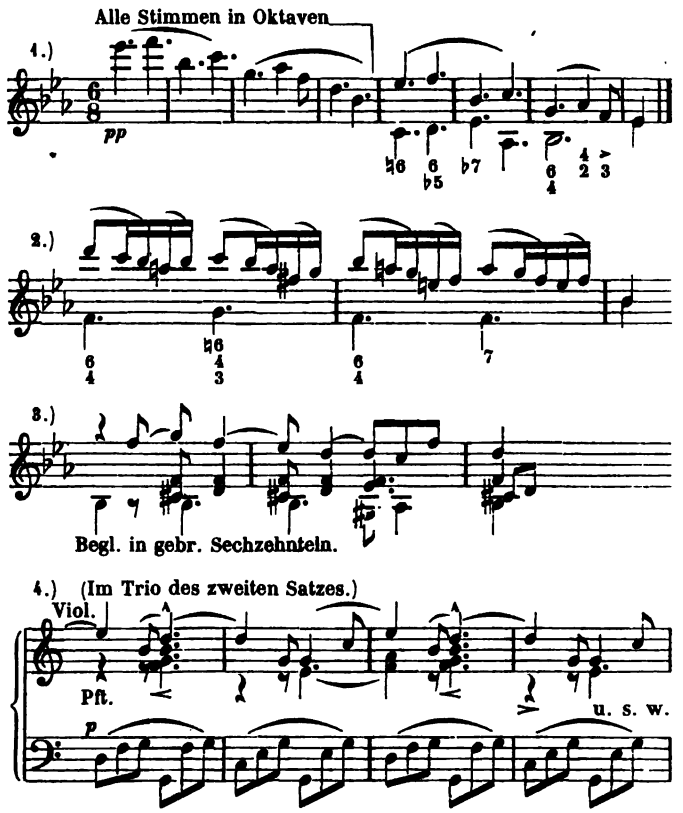
Recensionen.

Friedrich Kiel. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in Es-dur. Op. 24. Berlin und Posen, Bote u. Bock.

—a— Von zwei rasch hinter einander gefolgten Claviertrio's des Componisten (das erste trägt die Opuszahl 22 und ist ebenfalls in Berlin, bei Timm, erschienen) wählen wir das zweite zu einer genaueren Besprechung, einmal, weil wir es für das bessere halten, dann weil Vieles, was bei diesem auszusprechen sein wird, auch auf das andere bezogen werden kann.

Unser Esdur-Trio Op. 24 also enthält folgende Sätze: 1) Allegro moderato $^6/_8$ in der gebräuchlichen Form mit 2 Theilen u. s. w. — 2) Presto C-moll $^3/_8$ mit Trio C-dur $^6/_8$. — 3) Kurzes Largo (23 Takte) Es-moll $^3/_4$. — 4) Allegro vivace Es-dur $^2/_4$. — Bis auf das Largo, welches mehr den Charakter einer Einleitung hat, aber in Zweifel lässt, ob das Finale sich sofort anknüpfen soll, haben wir also ein äusserlich ganz normales Kammermusikwerk vor uns, welches nur bedauern lässt, dass in demselben ein so wichtiges Stück wie das Adagio (drei Allegrosätzen gegenüber!) vernachlässigt ist. — Weiter in das Innere eindringend können wir, ohne uns auf einen weitläufigen Nachweis einzulassen, aussprechen, dass eine untadelhafte Wohlbildung der Sätze, Perioden u. s. w. durchaus anzuerkennen sei. Fliessend und abgerundet ohne pedantische Abmessung, symmetrisch ohne monotone Gleichförmigkeit wickeln sich die Sätze ab und verrathen den harmonisch gebildeten, feinfühlenden und frei schaffenden Musiker.

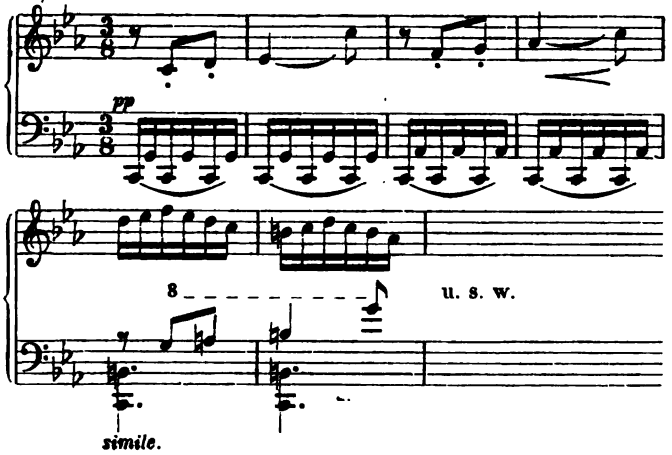
Was den Ideengehalt betrifft, so ist derselbe durchaus anständig und bis auf einige triviale Stellen auch edel zu nennen. Mehr als das dürfen wir aber freilich nicht sagen. Tief, bedeutend, originell ist er nicht. Fragt man, welche Meister etwa den Grund und Boden bilden, aus dem das neue Gewächs entsprossen, so könnte man antworten: Von Mendelssohn keine, von Schumann einige Spuren; Schubert macht sich auch geltend, hin und wieder aber auch leider Hummel-Reissiger, obwohl in der Ausführung Beethoven und Schubert wieder zum Vorbild genommen scheinen. Was aber die beiden vorher Genannten betrifft, so sehe man folgende Thema's und Motive, namentlich aber die Schlussformeln:



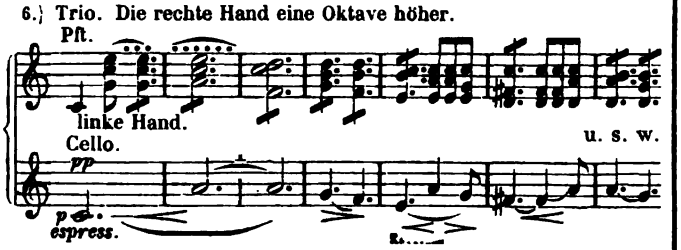
*) Der Kürze halber ist hier der Name »Recensent« gewählt worden, obgleich man nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch nur die, welche in der Gegenwart erscheinende Kunstwerke vorführen, mit diesem Namen zu bezeichnen pflegt.

Vergleichen wir damit folgende Thema's, die sich etwas Schumann'sch ausnehmen:

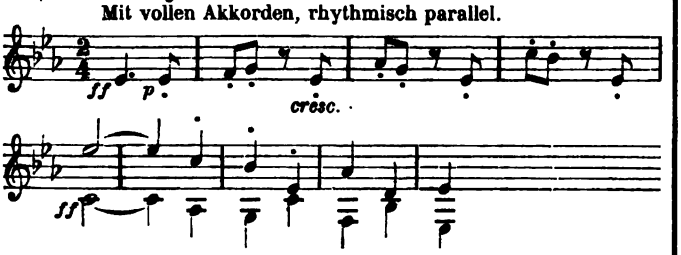
5.) *Presto.*



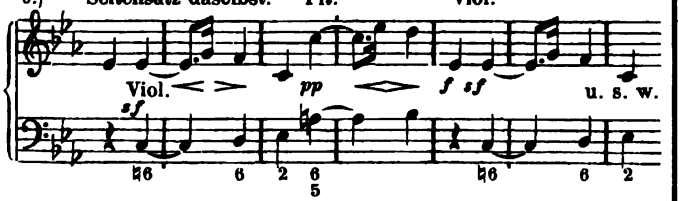
6.) Trio. Die rechte Hand eine Oktave höher.



7.) Finale. *Allegro vivace.*
Mit vollen Akkorden, rhythmisch parallel.

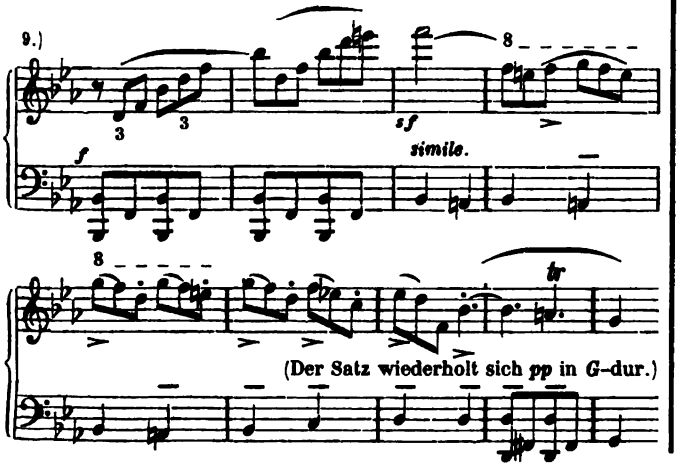


8.) Seitensatz daselbst. Pft. Viol.



Endlich wird die Schubert'sche Abstammung in Folgendem nicht zu verkennen sein.

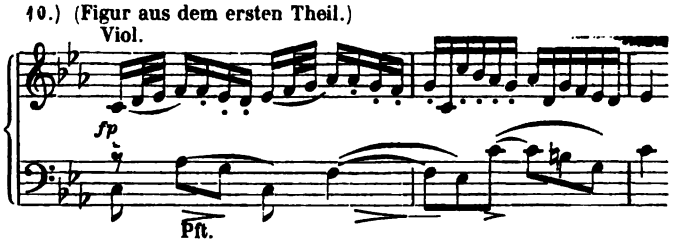
9.)



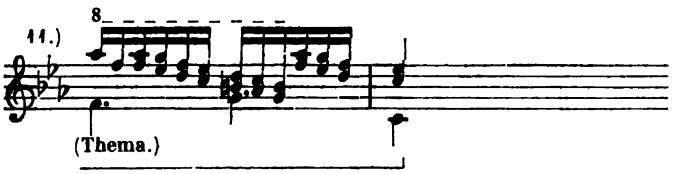
Weit entfernt, Ideen-Verwandtschaften wie die letzten in unseren Tagen schlechthin zum Vorwurfe erheben zu wollen, bedauern wir nur, dass sich unser Autor gerade nach einer Seite hin davon nicht freier erhalten hat —: eben nach der Hummel-Reissiger'schen. Trivialitäten wenigstens, wie die unter 2, 3 und 4 aufgeführten, hätten wir gänzlich vermieden gewünscht. Dagegen wollen wir nochmals betonen, dass im Ganzen genommen, nämlich mit Einrechnung aller Uebergangs-, Durchführungssätze u.s.w., die Sache ein recht anständiges, edles Gepräge hat.

Von der Durchführung der hier gewählten Themen können wir nur Gutes sagen. Mit der Consequenz des gebildeten Musikers entwickelt der Autor seine Sätze aus dem thematischen Stoff; ohne sich gleich Anfangs in Ausgeführtes einzulassen, vielmehr in den ersten Theilen nur die Haupt- und Gegensätze aussprechend, geht doch eines aus dem andern natürlich und logisch hervor, und im 2. Theil gewinnt das Einzelne seine Bedeutung. So geben im 1. Satz folgende Combinationen den Stoff für den Anfang des zweiten Theils:

10.) (Figur aus dem ersten Theil.)



11.)



Im 2. Satz erfordert die Knappheit der Form schon ein geschlosseneres Ausführen, eine Beschränkung auf ein Thema; dieses wird denn hier sogleich in canonischer Weise behandelt und durch den Hauptsatz ausschliesslich durchgeführt. Im Trio fehlt diese Uebereinstimmung. Der Componist hätte den anfangs angeschlagenen Ton streng festhalten müssen, anstatt im 13. Takt in jenen (oben unter 4 angeführten) Gemeinplatz zu fallen. Dass der Verfasser denselben sogar benutzt, um nach zweimaliger Reprise des Hauptsatzes noch ein Coda zu gewinnen, ist unverzeihlich. — Das Largo konnte bei seinem ungreifbaren thematischen Inhalte keinen Stoff für weitere Ausführung bieten. Dagegen sind im Finale die oben unter 7 und 9 angeführten Themen recht wacker und schwungvoll ausgebeutet, auch ist das Zurückkommen zum Thema durch eine demselben verwandte Figur recht gelungen.

Was das harmonische Material betrifft, so bewegt sich unser Verfasser auf dem Boden des Gemeinbesitzes. Eigenes, Ueberraschendes in akkordlicher und modulatorischer Beziehung haben wir nicht gefunden; es ist alles ganz ordentlich, wohlanständig, aber schon ziemlich verbraucht. Was verleiht denn Schumann, dessen Kammermusikwerke in so mannichfacher Beziehung sich mit den Meisterwerken nicht messen können, Werth und Wirkung? Doch wohl auch die gegen seine Vorgänger abstechende Harmonik! Ohne dieselbe würde es schwer gehalten haben, sich Bahn zu brechen. — Nach dieser Seite hin müssen wir sagen, dass Kiel's Trio ganz wohl vor 30 Jahren hätte erscheinen können. Da würde es entschieden Glück gemacht haben, während wir fürchten, dass

es jetzt doch nur ein kurzes, mässig glückliches Dasein erleben werde.

Einige Worte dürften hier noch über die Behandlung der speciellen Trio-Form und über den Claviersatz einzuschalten sein. Im Allgemeinen behandelt Kiel die Stimmführung der drei Instrumente selbstständiger, als man es von den neuesten Trio's her gewohnt ist. Violine und Cello treten sich öfters gegenüber und der Claviersatz gestattet denselben auch, deutlicher und eindringlicher heraus zu gehen. Freilich erscheint dieser letztere nach heutigen Begriffen etwas dünn und beinahe rococco, aber jedenfalls ist dadurch wenigstens vermieden, dass Violine und Cello in einer Tonfluth begraben werden, gegen die sie nur in Oktaven zusammen aufkommen können. Damit soll nicht gesagt sein, dass nicht beide Anforderungen (vollerer Claviersatz und Selbstständigkeit der Stimmen) zu vereinigen gewesen wären. Freilich bringt schon Kiel's Styl im Allgemeinen, der durchaus nicht auf reiche Polyphonie ausgeht, von selbst es so mit sich. Seine Motive und Thema's sind von vorn herein nicht im Sinne der neueren, namentlich Schumann'schen Zeit gedacht, und verlangen daher auch keine so volle Behandlung.

Was unserem Trio aber trotz alledem eine gute Wirkung sichern dürfte, das ist ausser seiner gefälligen Form und seinem immerhin anmuthigen melodischen Inhalte ein gewisser wenigstens äusserlicher Reichthum an Gegensätzen und ein fleissiger und wohldurchdachter Gebrauch der dynamischen Mittel. Mysteriöse Pianissimo's, kräftige mit dem Gedanken übereinstimmende Fortesätze u. s. w. geben der Sache das Ansehen, als ob ein besonderer Inhalt darin verborgen wäre, als sei der Componist von wahrhafter Leidenschaft erfüllt, der er Ausdruck geben wolle; wie weit dies wirklich der Fall, wird dem Leser aus den Themen hervorgehen, deren geschickte An- und Verwendung jedenfalls mehr anzuerkennen sein wird, als ihr eigentlicher innerer Gehalt.

Verglichen mit früheren Werken unseres Autors ist keine Frage, dass das gegenwärtige Trio einen Fortschritt darstellt; es finden sich namentlich nicht jene mehr künstlichen als wohlklingenden Contrapunkte, jene Unklarheit des Wollens, jene Eckigkeit der Melodien, jene Leerheit des harmonischen Satzes.

Fragte man uns, welchen Einfluss der Componist etwa nach dem besprochenen Opus auf die Gegenwart zu gewinnen vermöchte, wenn nämlich seine Musik in die Mode käme, so müssen wir sagen: keinen besonders nützlichen, aber auch durchaus keinen schädlichen. Seine Musik ist gutartig, liebenswürdig. Die bedenklich sinnlichen Stellen darin sind eine Minderheit; dem fiebrisch aufgeregten Typus unserer Zeit giebt er keine neue Nahrung, andererseits aber auch freilich dem grossen und tiefen Streben derselben keinen bedeutenden Vorschub.

Berichte.

Wien. ⊕ Wir befinden uns in einer wahren Hochfluth von Concerten. Wer sie alle besuchen und eingehend besprechen wollte, müsste gar nichts weiter auf der Welt zu thun haben. Die meiste Sensation erregte Richard Wagner's »Grosse Musikaufführung« im Theater an der Wien. Der Componist des Lohengrin erfreut sich hier eines grossen Anhangs, dem es nicht schaden würde, etwas weniger fanatisch zu sein. Es ist bereits so weit gekommen, dass in Familien von ausgesprochenem Wagner-Cultus Freunde anderen Musikglaubens sich kaum mehr dürfen blicken lassen. Die Ovationen, die das Publikum dem Veranstalter der »Musikaufführung« bereitete, waren lärmendster Art. Dass mit dieser Aufführung, welche nur herausgerissene Scenen aus den »Meistersingern« und den »Nibelungen« in Concertform brachte, Wagner seinen eigenen Lehren und Ueberzeugungen in's Gesicht schlage, das freilich schien Niemand aufzufallen. Wie verträgt sich damit die Theorie von der absoluten Untrennbarkeit der Musik von der dramatischen Handlung und Scenerie? In der That blieb trotz des ausführlichen Programms manche der Nibelungenscenen dramatisch und musikalisch fast unverständlich. Das einfachste, maassvollste und in der Stimmung reinste Stück schien uns »Pogner's Anrede« aus den Meistersingern, während die Ouvertüre zu dieser Oper gedankenarm und in ihrer 2. Hälfte barbarisch lärmend ist. Wagner's Unbeholfenheit in symphonischen Formen tritt darin klar zu Tage und die Vereinigung von 3 (— rhythmisch viel zu gleichartigen —) Themen am Schlusse hat in so materieller Ausführung weder einen Reiz für den Gelehrten, noch für das Publikum. In den Nibelungenfragmenten, namentlich in dem »Walkürenritt« und »Wodan's Feuerzauber«, interessirt und blendet die Fülle neuer, fremdartiger Orchestereffekte. Manche dieser Combinationen ist bewunderungswürdig, schade nur, dass das Ohr sich gegen Nichts so schnell abstumpft, als gegen das Raffinement von Orchestereffekten, denen der solide Kern wirklich musikalischer Erfindung fehlt. — Wagner erfreut sich nicht blos von Seiten des Publikums grosser Protection, auch die sonst so schwierige oberste Hoftheaterbehörde kommt ihm mit auffallender Bereitwilligkeit entgegen. Bereits für 2 Concerte (und mehr sollen noch folgen) wurde Wagner die im Allgemeinen reglementswidrige Mitwirkung der Sänger und des Orchesters vom Hofoperntheater bewilligt. Auch die Vorbereitung von »Tristan und Isolde« lässt man sich angelegen sein, wenngleich die Aufführung kaum vor Ende März ermöglicht wird. Die Sänger kämpfen bisher auf's Bemitleidenswertheste mit der Schwierigkeit ihrer Partien, insbesondere mit der fast unmöglichen Aufgabe, dieselben zu memoriren.

Die fortwährenden Tristan-Proben absorbiren übrigens die ganze Thätigkeit der Oper, auf diesem Felde ist nicht das Mindeste von Belang zu melden.

Johannes Brahms weilt noch unter uns, und hat sich und seiner Musik viel Freunde erworben. Einen äusserlich glänzenden Erfolg, eine Wirkung auf das grosse Publikum vermochten seine Werke allerdings nicht zu erzielen. Die reizende Serenade in D-dur fand im Gesellschaftsconcert eine ziemlich laue Aufnahme. Mehr Eindruck machte Brahms mit einigen Clavierstücken seiner Composition und als Pianist. Schumann'sche Compositionen haben wir nie so geistvoll, innig, mit solch' überzeugender Wahrheit vortragen hören, als von Brahms. Man übersieht darüber gern manche technische Nachlässigkeit seines Spiels, das bei aller Bravour doch des letzten Schliffes entbehrt, oder vielleicht ihn verschmäht. Brahms hat nach längerem Zaudern ein zweites Concert angekündigt, von dessen Erfolg Ihnen berichtet werden soll. — Von unseren grossen Orchesteraufführungen haben die »Philharmonischen« ihr letztes Programm etwas dürftig aus einer oft gehörten Haydn'schen Symphonie und der Mendelssohn'schen Musik zum Sommernachtstraum zusammengestellt. Die Aufführung war fein und geglättet, eine Auffrischung des Repertoirs wäre aber bereits dringend wünschenswerth. J. Herbeck, der Dirigent der Gesellschaftsconcerte, hatte den unglücklichen Einfall, die Wiener mit Perfall's Concertballade »Dornröschen« bekannt zu machen. Dies schwunglose, jeder Originalität leere Werk des Münchener Componisten klingt ungefähr, als ob Jemand, der 50 Jahre lang nur in Haydn's und Mozart's Spuren gewandelt, plötzlich Schumann's Balladen gehört und sich nun dazu ge-

setzt hätte, auch »so etwas« zu machen. Das Publikum nahm die Novität mit begreiflicher Kälte auf. — Das Fach der Virtuosität im engern Sinne wird gegenwärtig von den Herren Laub und Jaell mit Glück vertreten. Sie geben gemeinschaftliche Concerte, eine Idee, die bei der äusserst herabgeminderten Zugkraft der Virtuosenproductionen sich recht praktisch erweist. Laub ist unstreitig einer der ersten Geiger der Gegenwart. An Kraft und Fülle des Tons, an Reinheit und Bravour der Technik dürften ihn Wenige übertreffen. Sein Vortrag ist stets der des echten Musikers, ohne jedoch immer zu erwärmen. Jaell's Vorzüge sind allenthalben bekannt. Er gehört zu den angenehmsten, elegantesten Solospielern und ist wohlbedacht, in seinen Concerten gute Musik älterer und neuerer Meister vorherrschen zu lassen. Dass ihm trotzdem zierliche Salonmusik am besten gelingt, hat er fast mit allen jenen Collegen gemein, die als specifische Virtuosen ihre Laufbahn beginnen und erst später dem ernster gewordenen Sinn des Publikums sich weise accommodiren. Endlich müssen wir die Concerte der Sängerin Bochkoltz-Falconi erwähnen, einer eminenten Künstlerin von grossen, leider schon etwas abgeblühten Naturgaben und trefflichster Schule. Ihre Concerte erfreuen sich nur spärlichen Besuchs, was zum Theil den gleichzeitigen Productionen der anmuthigen, muntern Artôt zuzuschreiben ist, deren Triller und Passagen jedesmal eine zahlreiche und elegante Versammlung heranziehen.

Eine kleine polemische Schrift von Julius Schäffer »Zwei Beurtheiler Robert Franz's« hat in den hiesigen Musikkreisen einen ungünstigen Eindruck gemacht und dürfte dem Ruhme Rob. Franz's, zu dessen Anwalt sich J. Schäffer aufwirft, eher schaden als nützen. Die Schrift ist vornehmlich gegen den hiesigen Musikkritiker Carl van Bruyck, und sehr nebenbei gegen den Vielschreiber A. Reissmann gerichtet. Nun steht van Bruyck in Wien sowohl ob seiner Befähigung als ob seiner Unparteilichkeit in allgemeiner Achtung und es war ein sehr taktloser Griff von Hrn. Schäffer, gerade diesen Schriftsteller als ein Exempel »des Unwesens musikalischer Kritik« hinzustellen und zu brandmarken. Einige schlecht gewählte Ausdrücke und leichte Widersprüche sind in einem Journalartikel durchaus nichts so Seltenes oder gar Strafbares, wenn das Urtheil in der Hauptsache ehrlich und begründet ist. Die Schrift Schäffer's ist am Ende doch nur der Ausbruch persönlichen Aergers, dass nicht alle Kritiker die Leistungen R. Franz's ganz so hoch stellen, als Herr Schäffer es thut.

Leipzig. *S. B.* Wir haben in der ersten Nummer einige »bescheidene Bemerkungen« über das Programm des 10. Gewandhausconcertes angekündigt und wollen, bevor wir unsern Bericht fortsetzen, dieselben sofort erledigen.

Es ist für gewiss anzunehmen, dass man, ausserhalb Leipzig nicht allein, sondern auch intra muros, zu jenem Programm den Kopf geschüttelt haben wird. Wenn Schreiber dieser Zeilen nun als junger Leipziger den Ehrgeiz mitgebracht hat, das hiesige Gewandhaus gerade als eine Musteranstalt für Deutschland und das Ausland, seine Programme als nach echten künstlerischen Principien zusammengestellt hervorzuheben, so hat ihm das 10. Concert da einen kleinen Stein des Anstosses in den Weg gelegt. Muss er schon in den Concerten von Virtuosen Buntscheckigkeit, Unzusammengehörigkeit und das Zerreissen von grösseren künstlerischen Ganzen tadeln, wie sollte er es nicht bei einem der berühmtesten und mit so vielem Recht anerkannten Kunstinstitute? Es darf hier nicht unausgesprochen bleiben: Ein Concert mit einem derartigen Programm wäre in vielen anderen und zu Zeiten in Bezug auf ernste Kunst über die Achsel angesehenen Städten Deutschlands eine Unmöglichkeit!

Um nicht des leichtfertigen, auf lokale Umstände und historische Entwickelung keine Rücksicht nehmenden Urtheils geziehen zu werden, wollen wir allerdings Folgendes zur Erklärung sagen: Die Gewandhausconcerte und ihre Einrichtung stammen aus einer Zeit, wo Leipzig um die Hälfte oder noch kleiner, wo der Kreis der Musikfreunde ein sehr beschränkter gewesen ist. Es war dies auch eine Zeit, wo Kunst und Virtuosenthum sich noch nicht so streng geschieden hatten, wie heute. Man richtete eine grosse Anzahl Abonnementconcerte mit der Absicht ein, dass in denselben Alles vereinigt werde, was nach irgend einer Richtung hervorragend und von Interesse ist. Daher die den Fremden oft wunderlich berührende Erscheinung, dass hart an einer Beethoven'schen Symphonie irgend eine berühmte italienische Sängerin eine ästhetisch verwerfliche Arie, oder irgend ein Virtuose ein als Composition nichtswürdiges Stück zum Besten gab.

Die Zeiten sind fortgeschritten und — ernster geworden. Das Wort, welches die Gründer der Gewandhausconcerte vielleicht mehr in prophetischer Ahnung als in bewusster Ausschliesslichkeit über den Eingang ihres Saales schrieben: »Res severa est verum gaudium«, — dieses Wort ist immer mehr zur Wahrheit geworden. Sollte es denn gerade ausserhalb dieses Concertsaales mehr zur Anerkennung kommen als innerhalb?

Die Aufgabe, welche sich die Direction diesmal stellte, bestand darin, erstens die Weihnachtszeit zu berücksichtigen, andererseits den eben anwesenden Virtuosen-Geschwistern Neruda Gelegenheit zu geben, sich hören zu lassen. Diese beiden Zwecke zu vereinigen war von Haus aus, wenn nicht unmöglich, doch allerdings schwierig. Man glaubte es dadurch zu erreichen, dass man das Concert in zwei Theilen gab, deren erster der classischen, beziehungsweise religiösen Musik, deren anderer dem Virtuosenthum und der romantischen Musik gewidmet war. Die natürliche Folge konnte keine andere sein, als dass der besonnenere und gediegenere Theil der Zuhörerschaft als Resultat des Ganzen eine nicht abzuweisende Flauheit mit nach Hause trug, eine Flauheit, die nicht geringer sein konnte, als wenn man nach kräftigen Fleischspeisen eine — Wassersuppe zu essen bekommen hätte. Warum kehrte man die Sache nicht lieber um, und setzte die Fleischspeise hinter die Suppe?! Oder warum gewährte man nicht den Virtuosen-Geschwistern anstatt 3 nur 2 oder eine Piece und setzte die Symphonie an den Schluss? Und was bestimmte die Direction ferner, zur Weihnachtszeit die Paulus-Ouvertüre mit dem Oster-Choral zu bringen, und von dem herrlichen »Weihnachtsoratorium« Bach's aus dem zweiten Theil blos die Symphonie und, mit Ueberspringung sämmtlicher Mittelglieder, den Schlusschoral?

Möchte die geehrte Direction der Gewandhausconcerte, deren Schwierigkeiten bei der Zusammenstellung von zwanzig Abonnementconcerten wir vollkommen begreifen, in den obigen Bemerkungen und Fragen nichts Anderes erblicken, als von unserer Seite den Wunsch, ihr Institut auch auswärts mit jenem makellosen Ruhmeskranze bekleidet zu sehen, der ihm nach so vielen Seiten hin wirklich Rechtens zukommt.

Wir fügen hier nur noch bei, dass die Ausführung der Orchester- und Chorstücke fein nüancirt, schwungvoll und präcis war. Nur die Oboen in der Bach'schen Symphonie denken wir uns noch zarter und weicher. Der Glanzpunkt der zweiten Abtheilung war ohne Zweifel Gade's reizender und frischer Chor. Von den Geschwistern Neruda zeichnete sich namentlich Frl. Wilhelmine durch den ebenso noblen als glänzenden Vortrag des Vieuxtemps'schen Concert-Fragmentes aus. Das treffliche Spiel des Frl. Marie in dem Maurer'schen Duo vermochte nicht dem sinnigen Hörer über die unbedeutende Composition weg-

zuhelfen; noch weniger konnte Herr Franz Neruda das Servais'sche ganz triviale Finale geniessbarer machen. Sein Ton ist wohl stark, aber weil er häufig zu nahe am Steg spielt, oft rauh, seine Fertigkeit bedeutend, aber nicht immer tadellos. Freilich ist zu bemerken, dass das Servais'sche Concert erst knapp vor der Production statt des projectirten Schumann'schen Concerts eingeschoben wurde, welches in der Probe vielfachen Anstand gefunden haben soll. Herr Neruda war auf solche Veränderung vielleicht nicht ganz gefasst.

Ueber das am 1. Januar 1863 stattgefundene 11. Gewandhausconcert können wir uns wieder weit unbedingter zustimmend aussprechen, — nicht ganz zwar, weil das System des Zerstückelns und der fragmentarischen Aufführung auch hier und bei einem Werke Platz griff, welches, für Leipzig neu, doch wohl allen ernsten Musikfreunden auch am liebsten ganz bekannt geworden wäre. Franz Schubert's As-dur Messe (Manuscript) bildete nämlich als musikalische Neujahrsfeier die erste Nummer des Concerts, man gab aber daraus nur das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus. Kann da der Hörer sagen, er kenne jetzt Schubert's As-dur Messe? Nein, gewiss nicht! *) — Wir unserntheils wären ganz zufrieden gewesen, wenn man die ganze Messe und dann nach längerer Pause die Symphonie gespielt hätte. Aber freilich können wir nicht wissen, welcherlei lokale Bedürfnisse und Gewohnheiten dem entgegen standen.

Nach blos einmaligem Hören des Mess-Fragmentes glauben wir über dasselbe nur Folgendes sagen zu können:

Dass der auch von uns hochverehrte Schubert ein grosses musikalisches Genie gewesen, aber nicht für Kirchenmusik prädestinirt, das scheint jede Note des Werkes zu bezeugen. Wo sich individuelle Empfindung melodisch aussprechen kann, wie im Kyrie, in den dreistimmigen Solosätzen des Benedictus u. a. a. O., da ist schöne Musik und erträgliche Kirchenmusik vorhanden, aber in den Chören, da haben wir nur — interessante Theatermusik vor uns. Harmonische Effecte und sinnlich packende Rhythmen sind vorwiegend. Im Gloria finden sich Chorstellen, die ebenso gut in den aufgeregtesten Momenten einer »grossen romantischen« oder »Spektakel-Oper« am Platze wären, ja das Dämonische »ragt« oft so weit »herein«, dass man Chöre von Höllengeistern à la Meyerbeer zu hören glaubt. Die Probe wäre leicht zu machen, man dürfte nur einen entsprechenden Text unterlegen. — Die schöne Leipziger Sitte, bei Kirchen- oder religiöser Musik auch im Concertsaal nicht zu applaudiren, machte uns diesmal einen seltsamen Eindruck. Man hielt den Beifall zurück wegen lateinischer Worte, die zu einer sonst ganz applaus-fähigen Musik gesungen wurden.

S. Bach's kernige Orchestersuite in D, ein Festspiel, an dem sich lauter Riesen betheiligen, war die zweite, Reinecke's geschickt gemachtes und sehr anmuthig wirkendes Ave Maria für Chor und Orchester die dritte Nummer. An der letzteren möchten wir blos die tiefe Lage der einleitenden und begleitenden Blasinstrumente als einen nicht ganz entsprechenden Hintergrund des in südlich warmem Ton gehaltenen Bildes bezeichnen. — Den zweiten Theil bildete Beethoven's C-moll-Symphonie, mit deren Ausführung wir uns ganz einverstanden erklären, obwohl wir freilich den Maassstab früherer hiesiger Aufführungen nicht anlegen können. Herr Reinecke trifft die Tempi meist sehr gut. Namentlich müssen wir loben, dass der erste Satz nicht überhetzt, das Andante nicht verschleppt, das Scherzo in seinem Trio durch mässiges Tempo deutlich gespielt, und das Finale markig, energisch, aber nicht zu breit genommen wurde. Weil hier gerade von Tempo's die Rede ist, so wollen wir nur noch beifügen, dass in der Schubert'schen Messe einige Sätze, namentlich das Kyrie, nach unserer Ansicht eine etwas ruhigere, breitere Haltung vertragen hätten.

*) v. Kreissle nennt in seiner biographischen Skizze gerade das Credo das »ausgezeichnetste Musikstück« dieser Messe.

Noch eine kleine Bemerkung knüpfen wir an. Die im 10. und 11. Concert gesungenen Chöre, nicht minder die im 11. verwendeten Solokräfte (Frau Rübsamen-Veith, Fräulein Lessiak, dann die Herren Wiedemann und Böhme) bestätigten uns keineswegs die vielfach verbreitete Meinung, als stände es hier mit Gesangskräften so übel, dass z. B. an Aufführung Bach'scher Cantaten nicht zu denken sei. Wir glauben vielmehr, mit so gut geschulten, musikalisch sicheren Kräften, wie die uns jetzt bekannt gewordenen, wäre bei einigem Interesse an diesen doch in Leipzig componirten und edirten Kunstschätzen wenigstens zu verhindern, dass sie unserem Publikum ganz fremd bleiben. Wir glauben, wenn das letztere von seinen Anforderungen an virtuose Ausführung einiges nachliesse, dagegen von oben herab für geistliche Gesangmusik mehr Thätigkeit entwickelt würde, so müsste nach und nach der Vorwurf beseitigt werden können, dass in Leipzig Bach und Händel wohl gedruckt, aber weniger — gesungen werden.

Das Gewandhaus ist allerdings mehr für Instrumentalmusik bestimmt als für geistliche Chormusik. Lieber aber möchte man die letztere gänzlich ausgeschlossen sehen, als so ängstlich und stückweise in die Programme eingeschoben, wie in neuerer Zeit.

Das Programm der vierten »Abendunterhaltung für Kammermusik« (3. Januar) musste wegen plötzlicher Erkrankung des Herrn C. Reinecke, der die D dur-Sonate Op. 28 von Beethoven und den Clavierpart des Schubert'schen Es-Trio's spielen sollte, in letzter Stunde abgeändert werden und man gab drei Streichquartette: J. Haydn D moll, Cherubini Es-dur, Schubert D-moll. Das Spiel der Herren David, Röntgen, Hermann und Krumbholz war ein ganz ausgezeichnetes. Es hiesse für die Leser Eulen nach Athen tragen, wollte man etwas zum Lobe namentlich des Herrn David sagen; dennoch verdienen die Herren auch von unserer Seite einmal ein Wort eingehender Anerkennung; dazu fehlt heute Raum und Zeit, und wir müssen eine spätere Nummer dazu ausersehen. Für heute nur so viel, dass fast selbstverständlich von dem Haydn'schen Quartett der langsame Satz, von dem Cherubini'schen das meisterhafte Scherzo und vom Schubert'schen die unvergleichlichen Variationen die Palme des Abends davontrugen.

Nachrichten.

Rich. Würst's Oper »Vineta« ist, wie die Schlesische Zeitung meldet, in Breslau »mit einem ausserordentlich glänzenden Erfolge in Scene gegangen. Sowohl der Componist als das mitwirkende Sängerpersonal wurden wiederholt unter allgemeinem Applaus gerufen.«

In der 3. Quartettsoirée in München (der Herren Walter, Closner, Thomas und Müller) kam ein Quartett in C Op. 74 von Haydn, dann das von Mozart in D Op. 18 und Beethoven's »Kreutzersonate« Op. 47 zur Aufführung. — Herr Camillo Sivori veranstaltete unter Mitwirkung des Herrn Mortier de Fontaine eine Kammermusik-Soirée, worin ein Quartett in C von L. Stainlein und das in E von Mendelssohn, ferner Beethoven's Violinsonate in G zur Aufführung kamen. Herr Sivori spielte ausserdem noch zwei eigene Compositionen unter dem Titel »Lieder ohne Worte«. In den Quartetten bewährte er sich abermals als trefflicher Musiker, und in seinen Compositionen brachte er seine Hauptstärke, die in der Cantilene besteht, glänzend zur Anerkennung.

Im ersten »Mitglieder-Concert« in Gratz wurde Spontini's Olympia-Ouvertüre und Mendelssohn's A-moll Symphonie, — im zweiten Weber's Euryanthe-Ouvertüre und Beethoven's B dur-Symphonie aufgeführt. Für das dritte sind Lindpaintner's Vampyr-Ouvertüre und Beethoven's Pastoral-Symphonie versprochen.

Folgende wunderlich klingende Mittheilung brachte kürzlich die »Presse« aus Wien. Bei der Jahrestagsfeier der neuen

evangelischen Garnisonskirche sollte nämlich »ein Theil des Turnerchores den Gesang, namentlich eine Symphonie von Beethoven zur Aufführung bringen«.

»Beethoven-Verein« heisst eine vom Capellmeister Brambach in Bonn gebildete Gesellschaft, welche sich die Pflege der Kammermusik zur Aufgabe stellt.

Ein Requiem von B. Scholz ist im Cölner Gürzenich unter der Leitung des Herrn Capellmeister Hiller zur Aufführung gekommen.

Westmeyer's Oper »Der Wald bei Hermannstadt« ist im Dresdner Hoftheater mehrmals mit Beifall gegeben worden.

Der erste Band von Chrysander's »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« dürfte binnen etwa 14 Tagen ausgegeben werden.

Unter dem Namen »Siona« hat sich in Dresden durch Herrn F. M. Böhme nach dem Muster des Riedel'schen in Leipzig ein Gesangverein gebildet, dessen Statuten bereits gedruckt sind und dessen ausübende (?) Mitglieder sich bereits auf 40 belaufen.

ANZEIGER.

[16] **G. W. Körner's**

Verlagsbuchhandlung in **Erfurt** empfiehlt:

Brähmig, B., Praktisch-theoretische Pianoforteschule. 5. Aufl. In 2 Cursen à 2 Thlr., oder in 12 Heften à 12 Sgr.

—— Choralbuch mit vollständigen Texten; für Andachtsübungen, sowie auch für den unterrichtl. Gebrauch, vierstimmig f. Orgel oder Pfte. Pr. 1½ Thlr. In Partien à 12 Expl. à 1 Thlr. oder eins frei.

Davin, G., Op. 8. Theoretisch-praktische Organistenschule. 2 Bände, à 2 Thlr.

Herzog, J. G., Op. 35. Das kirchliche Orgelspiel. In drei Theilen, à 1⅔ Thlr. — 2⅓ Thlr.

Lehmann, J. G., Praktische Pianoforteschule. Cursus I. 20 Sgr., II. 28 Sgr.

Sattler, H., Pianoforte- u. Musikbildungsschule f. Kinder. 1½ Thlr.

Seling, P. W., Der theoretisch-praktische Organist. Heft 1—4. à 12 Sgr.

Steinhäuser, C., Elementar-Pianoforteschule. 1 Thlr.

[17] Im Verlage von **J. Guttentag** in Berlin sind erschienen:

Briefe über Musik an eine Freundin

von

Louis Ehlert.

8. Geheftet. Preis 27 Sgr.

Die Aesthetik des Klavierspiels

von

Dr. Adolph Kullak.

gr. 8. Geheftet. Preis 2 Thlr. 5 Sgr.

Von Bach bis Wagner.

Zur Geschichte der Musik

von

A. Reissmann.

gr. 8. Geheftet. Preis 27 Sgr.

[18] Im Verlage von **A. D. Geisler** in Bremen ist erschienen und in allen guten Buchhandlungen zu haben:

Hebig, C., (Lehrer an einer höhern Töchterschule zu Bremen) Liedersammlung für Töchterschulen. In 3 Heften.

1s Heft. Enth. 61 ein- und zweistimmige Gesänge. . . 3 Sgr.
2s Heft. Enth. 67 ein-, zwei- und dreistimmige Gesänge. 4 Sgr.
3s Heft. Enth. 52 ein-, zwei- und dreistimmige Gesänge. 5 Sgr.

[19] **Wichtig für Compositeure!**

Die Notenstich- und Druck-Anstalt

von

A. O. Hammer & Co. in Wien,

Biberbastei 659.

übernimmt zu sofortiger Ausführung **Compositionen** in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.

Zugleich werden **gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.**

[20] **Empfehlung.**

Neben meiner lang bestehenden Anstalt für Notenstich und Druck für Musikalien, habe ich auch eine lithogr. Anstalt mit Steindruck-Schnellpresse errichtet, wodurch ich in den Stand gesetzt bin, mir zugehende Aufträge schneller und billiger zu liefern, als es auf gewöhnlichen Pressen möglich ist. Ich empfehle mich allen Musik- und Buchhandlungen so wie Componisten, die Ihre Werke auf eigene Kosten herausgeben, zu geneigten Aufträgen, und zeichne hochachtungsvoll und ergebenst

Leipzig, Januar 1863.

C. G. Röder's Officin für Notenstich und -Druck, Lithographie und Schnellpressen-Druck.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

[21] Soeben erschienen:

Zwei Beurtheiler

Robert Franz's.

Ein Beitrag zur Beleuchtung des **Unwesens musikalischer Kritik** in Zeitungen und Broschüren

von **Julius Schäffer,**

Kgl. Musikdirector, Docent der Tonkunst an der Universität u. Director der Sing-Akademie zu Breslau.

Elegant geheftet. Preis 7½ Sgr.

Sechs Gesänge

für

1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Robert Franz.

Op. 36. Preis 25 Sgr.

Inhalt:

Nr. 1. Auf dem Meere von H. Heine.
Nr. 2. Erster Verlust von W. Osterwald.
Nr. 3. »Habt ihr sie schon geseh'n?« Volkslied.
Nr. 4. Bei der Linde von W. Osterwald.
Nr. 5. Gute Nacht von Betty Paoli.
Nr. 6. »Nun hat mein Stecken gute Rast« von W. Osterwald.

Früher erschienen:

Franz, Robert, Op. 9. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Piano. Neue Ausgabe. 25 Sgr.

Franz, Robert, Op. 34. **Sechs Lieder** von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Piano. 20 Sgr.

Franz, Robert, Op. 35. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Piano. 25 Sgr.

Drei Gesänge von Robert Franz

für Piano übertragen

von **Alfred Jaell.**

Op. 119.

Nr. 1. Die Harrende. 12½ Sgr. Nr. 2. Bitte. 10 Sgr.
Nr. 3. Romanze 12½ Sgr.

[22]

Neue Musikalien

im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Battanchon, F., Op. 29. Pensées des Champs. Le Ruisseau. Chanson de Mai. Ronde de jeunes filles, p. Violoncelle avec accomp. de Piano. 1 Thlr.

Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe.
Nr. 22 Op. 45 No. 1 in Bdur 22 Ngr.
Nr. 23 - 45 - 2 in Gdur 18 Ngr.
Nr. 24 - 45 - 3 in Ddur 20 Ngr.
Nr. 25 - 47 - 1 in Ddur 16 Ngr.
Nr. 26 - 47 - 2 in Gdur 16 Ngr.

Franz, R., Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in einzelnen Nummern.
Op. 2. Schilflieder v. N. Lenau No. 1—5 à 5 Ngr. Zusammen 25 Ngr.
- 3. Sechs Gesänge à 5—7½ Ngr. Zusammen 1 Thlr. 10 Ngr.
- 8. Sechs Gesänge à 5—10 Ngr. Zusammen 1 Thlr. 5 Ngr.

Friebel, E. R. H., Op. 9. Drei Lieder für Bariton oder Alt mit Begleitung des Pianoforte 10 Ngr.
—— Op. 10. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte 10 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 40. Die heilige Nacht. Concertstück für Alt-Solo, Chor und Orchester nach dem Gedicht: Die Christnacht von Aug. von Platen. Partitur 3 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr.

Hering, C., Wiegenlied a. 30 Miniaturen f. 2 Violinen. Op. 49. No. 9.
Für 2 Violinen 5 Ngr.
Für Pianoforte allein 5 Ngr.
Für Pianoforte zu 4 Händen 7½ Ngr.
Für 2 Pianoforte zu 8 Händen 15 Ngr.

Jensen, A., Op. 9. Acht Lieder für eine mittlere Stimme (Mezzo-Sopran oder Bariton) mit Begleitung des Pianoforte 1 Thlr.

Klauss, V., Op. 16. Drei Psalmen für weiblichen Chor und Solostimmen, zunächst zum Gebrauch in Schulanstalten. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr.

Lefébure-Wély, Op. 151. Pensées d'Album pour le Piano
Nr. 1. Nuit d'Orient. Rêverie 15 Ngr.
- 2. La Czarienne. Marche 20 Ngr.
- 3. Les Lagunes. Nocturne 20 Ngr.
- 4. La Viennoise. Mazurka 15 Ngr.
- 5. Le Myosotis. Lied. 20 Ngr.
- 6. The Derby. Galop 15 Ngr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. No. 87—100. à 5—10 Ngr. Zusammen 2 Thlr. 25 Ngr.

Markull, F. W., Op. 73. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 22 Ngr.
—— Op. 74. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 22 Ngr.

Mozart, W. A., Symphonie für Orchester No. 12 in Gdur. Stimmen 2 Thlr. 15 Ngr.

Müller, B. A. G., Op. 6. Drei Duette für 2 Violinen 1 Thlr. 20 Ngr.

Palestrina, Motetten. In Partitur gesetzt und redigirt von Th. de Witt. III. Band. n. 5 Thlr.

Schläger, H., Op. 14. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

Schumann, R., Op. 132. Mährchenerzählungen. 4 Stücke für Clarinette (ad libit. Violine), Viola und Pianoforte. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von F. G. Jansen 1 Thlr. 10 Ngr.

Street, J., Op. 18. Sept Variations avec Introduction et Final pour Piano et Violoncelle 1 Thlr. 10 Ngr.
—— Op. 19. Quatrième Sonate (Fa majeur) pour le Piano 1 Thlr.

Taubert, W., Op. 8. Sechs Scherzi für das Pianoforte. Neue revidirte Ausgabe 25 Ngr.
—— Op. 134. Der Sturm von Shakspeare.
Partitur n. 10 Thlr.
Klavierauszug 5 Thlr.
Singstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.
Verbindendes Gedicht dazu von F. Eggers n. 10 Ngr.
—— Op. 138. Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Folge, 1. Heft 1 Thlr 10 Ngr.

---

[23]

Alfred Dörffel in Leipzig

empfiehlt hierdurch seine »*Leihanstalt für musikalische Literatur*«. Dieselbe enthält in ca. 5000 Bänden die wichtigsten Bücher über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft, eine bedeutende Anzahl von Partituren und Clavierauszügen, sowie viele Werke der Tonmeister alter und neuer Zeit in Auflagestimmen. Der Catalog dieser Anstalt ist für 5 Ngr. durch jede Buch- u. Musikalienhandlung zu beziehen.

---

[24] Soeben erschien im Verlage des Unterzeichneten:

Heller, Stephen, Op. 105. Drei Lieder ohne Worte für Pianoforte. 22½ Ngr.

Köcken, Friedr., Op. 70. Am Chiemsee. Drei Tonbilder für Violoncell (Violine oder Clarinette) und Pianoforte. à 1⅓ Thlr.

Mozart, W. A., Türkischer Marsch. Für Orchester instrumentirt v. Prosper-Pascal. Partitur 17½ Ngr. Stimmen 25 Ngr. Jede einzelne Stimme à 1¼ Ngr.

Spindler, Fritz, Op. 186. Sechs Sonatinen für Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 1 bis 4 à 17½ Ngr., Nr. 5, 6 à 22½ Ngr.

Demnächst erscheint:

Heller, Ferd., Op. 94. Acht Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. Part. u. Stimmen. Heft I. II.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig u. Winterthur.

---

[25]

Neue Musikalien

im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in Leipzig.

Früh, A., Op. 4. *Der Abend*, v. Schiller. Kantate f. gemischten Chor. Klavierauszug u. Singstimmen 1 Thlr. 7½ Ngr.

Gutmann, A., Op. 58. 9me Nocturne p. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 59. *Le Calme de la mer*, p. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 60. *Heureuse traversée*. Allegro p. Pfte. 20 Ngr.

Jungmann, L., Op. 9. Intermezzo f. Pfte. u. Bratsche 12½ Ngr.

Lysberg, Ch. B., Compositions brill. arr. p. Pfte. à 4 Mains. Op. 39, *Le Réveil des oiseaux*. Idylle. 20 Ngr. Op. 41, Fantaisie sur des *Airs suisses*. 25 Ngr. Op. 45, Fantaisie-Galop. 22½ Ngr. Op. 48, Valse brillante. 27½ Ngr. Op. 49, Fantaisie brill. sur l'Opéra *La Fanchonnette*. 27½ Ngr. Op. 82, Boléro. 22½ Ngr. Zusammen 4 Thlr. 25 Ngr.
—— Op. 88. *Capricciosa*. Mazurka p. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 89. *Le Départ du hameau*. Mélodie p. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 90. *Les Ondines*. Etude de Concert p. Pfte. 20 Ngr.
—— Op. 91. *Souvenirs d'Annecy*. Fantaisie sur des *Airs montagnards*, p. Pfte. 17½ Ngr.

Mozart, W. A., Op. 29. Quintett f. Pfte, Hob., Cl., Horn u. Fag., einger. f. Pfte. zu 8 Händen v. C. T. Brunner. 2 Thlr. 10 Ngr.

O'Kelly, J., Op. 22. *La Bruyère*. Caprice *suédois* p. Pfte. 17½ Ngr.

Reichardt, G., Op. 24. 6 Lieder f. 4 Männerstimmen. Part. und Stimmen. No. 1, *Der deutschen Burschenschaft*. 10 Ngr. No. 2, *Fahr' wohl*. 7½ Ngr. No. 3, *Turnerlied*. 7½ Ngr. No. 4, *Musicaliter*. 10 Ngr. No. 5, *Ein Hausmittelchen, welches anschlägt*. 10 Ngr. No. 6. *Preussens Banner*. 7½ Ngr. Zusammen 1 Thlr. 22½ Ngr.

Rosellen, H., Op. 174. 1re Sonate p. Pfte. 1 Thlr.

Tonel, L., Op. 24. *Pianto*. Elégie p. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 25. *Châteaux en Espagne*. Fantaisie-Boléro p. Pfte. 15 Ngr.

---

[26] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Chronologisch-thematisches
Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke
W. A. MOZART'S.

Nebst Angabe der verlorengegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben.

Von

L. Ritter von Köchel.

Hochquart. Cartonnirt. Preis 6 Thaler.

Dieses Werk, ein Erzeugniss rastlosen Fleisses und gründlicher Forschung, stellt zum ersten Male die ganze Reihe von Mozart's Productionen auf, zuerst in kurzer Uebersicht, nach systematischer Ordnung, dann in chronologischer Folge mit ausführlichen Angaben über Originalhandschriften und Ausgaben, nebst zahlreichen historischen und andern interessanten Notizen. Besondere Rücksicht ist dabei auf die Biographie Mozarts von Otto Jahn genommen, für deren Besitzer sich das Köchelsche Werk dadurch noch besonders empfiehlt.

W. A. MOZART

von

Otto Jahn.

4 Bände, mit Bildnissen und Musikbeilagen.

Gr. 8. Cartonnirt. Preis 18 Thaler.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 10. Juni 1863. **Nr. 24.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Das 40. niederrheinische Musikfest. — Kritische Anzeigen (Männergesang mit Orchester im Clavierauszug. Für weiblichen Chor. Für Pianoforte). — Musikleben in München. — Nachrichten. — Anzeiger.

Das 40. niederrheinische Musikfest.

N. Vorbei, vorbei die Tage des rauschenden und berauschenden Festes, Tage der Lust und des Genusses, jubelnder Erregung und ernster Begeisterung. Die Schaaren der Künstler und Kunstfreunde, welche zum 40. niederrheinischen Musikfeste in Düsseldorf versammelt gewesen, sind wieder in alle Weiten nach Nord und Süd, nach Ost und West zerstreut! Wohl ist der letzte Klang des Festes verhallt, wohl steht die reichgeschmückte Tonhalle nun leer und stumm, wohl kehrte jeder zu seiner gewohnten Thätigkeit zurück, aber der Vergangenheit gehören die Tage darum doch noch nicht völlig an. In Geist und Herz der kunstsinnigen Hörer ist der empfangene künstlerische Genuss noch volle, lebendige Gegenwart, zu freudigem, dauerndem Besitze ist der künstlerische Erwerb dieser Tage für manchen unter den Festgenossen geworden. Wir halten es fest, was wir empfangen, wir wünschen auch unseren Freunden nah und ferne eine Mittheilung von dem Genusse, der uns zu Theil geworden, zu übermitteln, wir suchen uns selbst Rechenschaft über die Stimmungen und Empfindungen jener Tage abzulegen, es gilt den Versuch, in nachsinnender Betrachtung zu einem Urtheile über das künstlerische Resultat des diesjährigen Festes zu gelangen.

Nicht leugnen lässt es sich, dass viele Verehrer der niederrheinischen Musikfeste, manche aufrichtige Freunde der Tonkunst sich in diesem Jahre mit nichts weniger als günstigem Vorurtheile in Düsseldorf vereinten. Referent selbst gehörte zu dieser Zahl und konnte es wohl begreifen, dass mehrere Künstler, welche in andern Jahren nicht auf dem Musikfeste gefehlt, welche vielmehr gewohnt sind, diesen Tag als einen natürlichen, regelmässig wiederkehrenden Vereinigungspunkt mit ihren Freunden zu betrachten, doch dieses Mal sich nicht eingefunden hatten. Der Ursachen zur Klage waren mehrere vorhanden. Zunächst und vor allem die diesjährige Aufstellung des Programms. Zwar prangten die Namen Jenny Lind's und Julius Stockhausen's auf der in alle Welt ergangenen Ankündigung zum diesjährigen Feste, zwar durfte man, wie es denn auch in der That geschehen ist, im voraus gewiss sein, dass unter dem Banne dieser Stimmen, dass im Momente des musikalischen Genusses selbst, den diese Stimmen bereiten würden, sich auch die widerstrebendste Reflexion über ein mehr oder minder glücklich gewähltes Programm beschwichtigen, dass dem augenblicklichen Entzücken über solche Leistungen die schroffste Opposition nicht Stand halten werde. Aber in wie hohem Maasse sich schliesslich solche Voraussetzung erfüllt haben mag, der Grund zur Missbilligung bleibt doch bestehen. Vielleicht oder vielmehr zuverlässig würde sogar ein noch minder glücklich gewähltes Programm, bei solcher Besetzung der Solopartien, bei dem Zusammenwirken solcher orchestralen und vocalen Kräfte, sich während der Stunden der Ausführung kaum als ein bedeutsamer Mangel geltend gemacht, würde den jubelnd aufwogenden Beifall weder des grösseren Publikums, noch der Kunstverständigeren, würde die Fülle der von allen Seiten gespendeten Kränze und Blumen schwerlich gemindert haben.

Doch wie dem auch sein mag, ein Kriterium für die Richtigkeit und Trefflichkeit der befolgten Wahl kann dieser wogende Beifall, kann auch das maasslose Entzücken bei den vorgeführten Leistungen nicht abgeben. Dieselben Bedenken, welche dem Entschlusse, an dem diesjährigen Musikfeste Theil zu nehmen, vorangegangen sind, welche hier und dort einen der regelmässigen, kunstsinnigsten Besucher von der Theilnahme zurückgehalten haben, — auch nachträglich machen dieselben Bedenken sich noch einmal mit voller Entschiedenheit geltend.

Sie werden gerechtfertigt erscheinen, sobald wir uns über den eigentlichen Zweck der jährlichen Musikfeste klar geworden sind. Bei dieser Vereinigung ungewöhnlicher Kräfte gilt es doch vor allem, diejenigen anerkannt classischen Tonwerke vorzuführen, zu deren gelungener Reproduction es des Zusammenwirkens so bedeutender Mittel bedarf, deren vollendete Ausführung sich von einem einzelnen Concertvereine theils gar nicht, theils doch nur mit den grössten Opfern ermöglichen lässt. Wenn irgendwo, so ist hier eine Beschränkung auf die besten Werke der deutschen Tonkunst an der Stelle. Keineswegs soll nur das Mittelmässige, sondern alles, was nicht auf den ersten Preis der Vollkommenheit Anspruch erheben kann, wenigstens von den Aufführungen der beiden ersten Tage ausgeschlossen sein. Dem ausschliesslichen Cultus der Heroen müssen die beiden ersten Aufführungen vorbehalten bleiben. Ohne sich dem Vorwurfe zu grosser Rigorosität auszusetzen, darf man ein solches Ansinnen erheben. Das Programm des diesjährigen Musikfestes hat diesem Grundsatze nur in unvollkommener Weise genügt. Wie anerkennend man über die Oratorien unseres Mendelssohn, über Elias namentlich, urtheilen, wie dankbar man es rühmen mag, dass es unserer jüngsten Vergangenheit noch vorbehalten gewesen, dieses nach den besten classischen Vorbildern gearbeitete Werk zu Stande zu bringen, wie geschmack-

voll, wie kunstsinnig fein allenthalben die Arbeit, wie edel die Erfindung, doch gehört kein besonders musikalisches Verständniss dazu, um den Unterschied zwischen Mendelssohn und Händel in demselben Maasse herauszufühlen, wie in der Malerei den Unterschied nicht etwa zwischen Rafael und diesem oder jenem besseren Copisten — ein solches Verhältniss waltet zwischen Händel und Mendelssohn ja keineswegs ob — sondern wie zwischen Rafael und irgend einem seiner geistvollen und kunstverwandten Nachahmer. Ohne den Leistungen unseres Mendelssohn irgendwie zu nahe zu treten, darf man doch auf dem Musikfeste die Frage erheben, warum die Nachahmung Bach's und Händel's, warum Elias und nicht lieber diesmal und immer wieder die Urbilder selbst in ihrer vollen, nicht wieder erreichten Grösse, warum nicht regelmässig ein Oratorium von Händel, oder vielleicht auch einmal die ganze H moll-Messe von Sebastian Bach! Und beabsichtigt man, was indess durchaus nicht wünschenswerth, für den ersten Abend von Händel und Bach einmal abzugehen, so würden doch noch Werke, wie Mozart's Requiem, der von den Bühnen verbannte Idomeneo, oder warum nicht auch Beethovens grosse Messe in Betracht zu ziehen sein. Und sogar, wenn man diesem von uns vertretenen Standpunkte nicht unbedingt beitreten will, jedenfalls sollte man bei neueren Compositionen, so lange sich nicht ein bahnbrechender Genius unter den Componisten der Gegenwart offenbart hat, es doch nach einer einmaligen Aufführung eines grösseren Werkes von ihnen für längere Zeit mit der Wiederholung bewenden lassen. Man missverstehe uns nicht, nur für Musikfeste wollen wir diesen Grundsatz geltend machen, bei gewöhnlichen Concerten indess den Directionen ebenso lebhaft eine häufigere Berücksichtigung sämmtlicher besseren neueren und neuesten Schöpfungen ans Herz legen. In Betreff des Mendelssohn'schen Elias wird man unseren Vorwurf begreifen, wenn man sich erinnert, dass dies Oratorium ebenfalls auf dem vorletzten Musikfeste in Düsseldorf zur Ausführung gelangt ist.

Und nicht geringere Einwürfe als gegen die Wahl des Elias am ersten Tage durfte man gegen das Programm des folgenden Abends erheben: Ein Stück eines Oratoriums, der dritte Theil der Schöpfung nämlich, Stücke aus Marcello's Psalmen, wie man nach der Ankündigung vermuthen durfte, zur Eröffnung des Concertes ebenfalls nur ein Stück einer Bach'schen Instrumentalcomposition, daneben eine kleinere Schöpfung von Händel und eine Beethoven'sche Symphonie. Gewiss eine Mannigfaltigkeit des Styls, eine Blumenlese aus grösseren Meisterwerken, wie sie sonst niemals für ein Musikfest zugelassen worden ist. Für den dritten Abend hiess es denn ebenfalls wieder, dass unter anderen Compositionen Stücke der Schumann'schen Scenen aus Faust, Stücke aus Hillers Zerstörung von Jerusalem zur Ausführung gelangen sollten. Derartige Anthologien sind nicht nach Jedermanns Geschmack. Man möchte sich billig fragen, ob denn im Laufe der Zeit der ursprüngliche Charakter des Musikfestes schwinden und das zu den ursprünglichen zwei Aufführungen erst später hinzugekommene Künstlerconcert das Musikfest endlich völlig verschlingen werde!

Ausserdem hatte es billiges Staunen und in manchen Kreisen Unwillen erregt, dass anstatt unseres hochverehrten Ferdinand Hiller ein fremder, mit den rheinischen Chören, dem vereinigten Orchester unbekannter Dirigent die Leitung des Festes übernehmen sollte. An Hiller's Namen, an seine Direction knüpfen sich die glänzendsten Erinnerungen musikalischer Grossthaten auf den Musikfesten des letzten Jahrzehendes. Mit Begeisterung blickt in Chor und Orchester jedes Auge nach diesem Manne, dem Unermüdlichen, der mit Leichtigkeit seiner schwierigen Aufgabe genügt, der, sei es anfeuernd, sei es beschwichtigend, mit dem blossen Winke seines Auges Macht und Herrschaft über die wogenden Tonmassen ausübt. Wer es weiss, wie Sänger und Künstler am Rhein, nachdem sie einmal unter Hiller gewirkt, mit enthusiastischem Vertrauen an diesem Meister hängen, der wird verstehen, wenn man hier und dort besorglich des Schicksals Phaetons, der die Sonnenrosse Apollo's sich selbst und der Erde zum Verderben leitete, gedachte.

Dass Frau Goldschmidt seit jüngster Zeit nur mehr unter der Direction ihres Mannes singen will, ist bekannt; nur wenn man diese Bedingung erfüllte, war es möglich, die langgehegte Hoffnung auf Erneuerung der Düsseldorfer Jubeltage vom Jahre 1855 verwirklicht zu erhalten. Indess, wie schmerzlich die Entsagung, immerhin liess sich einwenden, dass es nicht erlaubt sei, die Würde und den Erfolg eines Musikfestes möglicherweise dem Genie und den Triumphen einer einzelnen Künstlerin, sogar einer Jenny Lind zu opfern. Vorauswissen liess sich wenigstens mit Sicherheit kaum, ebenso wenig von den Leitern des Festes, wie von den draussen stehenden Zweiflern, ob Herr Otto Goldschmidt den vielfachen Schwierigkeiten der Leitung eines solchen Festes völlig gewachsen sei, besonders wenn man den Mangel an bereits erworbenem Vertrauen bei den Mitwirkenden in Anschlag bringt. Auch erregte es Bedenken, dass man Herrn Tausch aus Düsseldorf als Dirigenten für den instrumentalen Theil der Aufführungen gewählt hatte. Eine solche ungewöhnliche Theilung der musikalischen Direction würde, so dachte man, nicht beschlossen worden sein, hätte man festes, zuversichtliches Vertrauen, weniger zu den Fähigkeiten des Herrn Goldschmidt, als vielmehr zu seiner Uebung als Dirigent gehabt. Indess, wir können glücklicherweise sagen, dass seine Direction alle Ungläubigen und Zweifler zu Schanden gemacht und auf das Bündigste bewiesen hat, er gehöre zu den vorzüglicheren Dirigenten der Gegenwart. Wir haben ihm daher für unsere ungegründete aprioristische Skepsis im Stillen und öffentlich Abbitte zu thun.

Die Gesammtheit der an dem diesjährigen Feste Mitwirkenden umfasste die Summe von 937 Personen. Die Instrumentalpartie war durch eine Vereinigung von 146 Orchestermitgliedern vertreten, unter diesen 79 Violinen und Violen, 35 Violoncelle und Contrebässe. Als Vorgeiger hatte man Herrn Blagrave aus London, wohl auf speciellen Wunsch von Frau Goldschmidt, engagirt. Die Vocalpartie war mit 219 Sopranen, 159 Altstimmen, 175 Tenoren, 228 Bässen besetzt. Die Orgelbegleitung hatte Herr Musikdirector Weber aus Köln übernommen.

Während sich sonst auf den niederrheinischen Musikfesten die gespannte Erwartung der Zuhörer zumeist auf die ergreifende Wirkung so bedeutender, vereinigter Kräfte zu richten pflegt, war es diesmal ausnahmsweise die Besetzung der Solopartien, an welche enthusiastische Hoffnung auf künstlerischen Genuss, an welche die Spannung und die aufgeregte Erwartung der versammelten Kunstfreunde vornehmlich anknüpften. Als erster auf dem Verzeichnisse der mitwirkenden Solisten fand sich ja ein Name vermerkt, dessen blosse Erwähnung ein wundersames Entzücken in der Seele Tausender und Hunderttausender aller Nationen und Sprachen, diesseits und jenseits des Weltmeeres hervorruft. Die Einen schwelgen in den seligsten Träumen der Vergangenheit, die Erinnerung an den vollendetsten tonkünstlerischen Genuss, dessen sie jemals sich bewusst geworden sind, wird in ihrer Brust lebendig; die

Anderen gedenken der Sehnsucht langer Jahre, die sich nun endlich auch ihnen erfüllen soll. Sie glauben es kaum, dass es so kommen wird, ihrer fieberhaften Ungeduld scheinen die Tage vor dem Feste, die letzten erwartungsvollen Stunden namentlich böswillig langsam vorbeizuschleichen. Und als nun endlich die bleiche Frau mit den tiefgefurchten Zügen, mit dem ernsten Angesichte vor ihnen steht, da halten sie es noch für Traum, für ein neckisches Spiel der Einbildungskraft, sie zählen die Augenblicke, die noch zwischen dem Jetzt und dem Momente liegen, in welchem Jenny Lind, die sagenhafte Göttin des Gesanges, ihnen die höchste, nur ihr vertraute Kunstoffenbarung enthüllen soll.

Zum zweiten Male hat Frau Jenny Lind-Goldschmidt in diesem Jahre auf einem niederrheinischen Musikfeste gesungen. Das erstemal geschah es im Jahre 1855. Wer sie damals in der Schöpfung und als Peri gehört, hat dieser Stimme Wohllaut auch nicht wieder vergessen. Freiwillig, heisst es, soll sie den Wunsch geäussert haben, noch einmal und zwar überhaupt zum letzten Male diesseits des Kanals auf einem Musikfeste zu singen. Man würde es ja anders kaum gewagt haben, sie zur Theilnahme am Feste aufzufordern. Nur noch, wo es einen wohlthätigen Zweck zu erfüllen gilt, tritt sie, die schon im Beginne ihrer Künstlerlaufbahn mit den glänzenden Erträgen ihrer Concerte unendlich viel Thränen der Waisen und Wittwen getrocknet hat, mit ihrem Gesange in die Oeffentlichkeit. Schon im Jahre 1855 und jetzt wiederum lehnte sie jede andere Erkenntlichkeit, als den Dank ihrer entzückten und beglückten Hörer ab. Als ein frei und in verschwenderischer Fülle gespendetes Geschenk brachte sie ihren Gesang zur Verherrlichung des Festes dar.

Man wird uns auffordern, einen Vergleich zwischen dem Gesange Jenny Lind's von damals und dem jüngsten Eindrucke, zwischen dem damaligen und heutigen Umfange, Kraft, Schmiegsamkeit ihrer Stimme anzustellen. Wir zögern nicht, es offen zu bekennen, dass obgleich Kraft und Fülle ihrer Stimme kaum ein Merkbares eingebüsst haben, die Sängerin gegenwärtig besonders beim Forte und Fortissimo in den höheren Lagen sich anstrengen muss, um dieselbe Wirkung, dieselbe Fülle und durchdringende Helligkeit des Tones zu erzielen, welche sie ehemals beinahe spielend hervorbrachte. Eben dieses, der grössere Aufwand von körperlicher Kraft, ist der einzige Unterschied, welchen wir bemerken konnten. Frau Goldschmidt steht heute noch ebenso einzig in der Kunst des Gesanges da, wie ehemals.

Von den Leistungen, welche frühere Jahrhunderte erzielt, kann die heutige Vorstellung sich keine zuverlässige Rechenschaft geben. Wohl lässt die künstlerische Production früherer Zeiten sich mit der heutigen vergleichen, von der Vollendung der künstlerischen Reproduction indessen, namentlich von dem Wohllaute einer Stimme kann Berichterstattung ebensowohl heute, wie ehemals nur eine sehr unvollkommene Vorstellung erwecken. Es ist darum unthunlich, die Leistungen der Lind — sei es uns gestattet, die edle Frau auch gelegentlich mit dem Namen, mit welchem sie der Kunstgeschichte dauernd angehören wird, zu nennen — mit den Leistungen irgend welcher berühmten Heldin des Gesanges vergleichen zu wollen. Je strenger, je kunstgebildeter die Richter, je gesteigerter ihre Anforderungen, desto unverzüglicher werden sie noch heute mit dem ersten Lorbeerkranze die Vielbewunderte schmücken, mag sich auch, wir halten es für möglich, ein weniger durchgebildeter Geschmack herzlicher an dieser oder jener jugendlicheren Stimme ergötzen.

Als eine besonders dankenswerthe Fürsorge des Festcomité's muss es betrachtet werden, dass man dafür Sorge getragen hat, neben einer Frau Goldschmidt die besten Kräfte Deutschlands zur Besetzung der Tenor- und Basspartien heranzuziehen. Der Ruhm Herrn Julius Stockhausen's ist in Deutschland viel zu unbestritten, als dass es nöthig wäre, noch ein einziges Wort zur Verherrlichung dieses Künstlers hinzuzufügen. Begreiflicherweise kann, sobald es die Frage nach der Schönheit des Klanges, nach dem Reichthum der Klangfarben gilt, die Stimme des Bassisten niemals mit dem Organ einer Jenny Lind in Wettstreit treten, während, was die Kunst des Gesanges betrifft, Stockhausen unter den Bassisten vielleicht eben so einzig, wie Jenny Lind in ihrem Kreise dastehen dürfte.

Mit besonderer Theilnahme begrüssten wir neben diesen beiden Künstlern den vollen, frischen Tenor des Herrn Dr. Gunz aus Hannover. Eine echt musikalische Natur, eine edle Auffassung, eine helle, kraftvolle Stimme, welche alle Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet, zart und doch auch wieder mächtig, lyrischem und dramatischem Gesange gleicherweise gewachsen, frei von jeder Verunzierung und Künstelei, in der besten Schule gebildet — mit solchen Mitteln, mit solchem tiefen musikalischen Verständniss nimmt Herr Dr. Gunz schon gegenwärtig eine der hervorragendsten Stellen unter den deutschen Sängern ein.

Auch der Altistin, der Fräulein Philippine von Edelsberg aus München, gedenken wir, was die Fülle ihres Stimmmaterials, das in tiefen und hohen Lagen gleich kräftige Organ betrifft, mit Freuden, freilich nicht ohne mit verhaltener Sehnsucht der Leistungen von Fräulein Schreck auf dem vorigjährigen Feste zu gedenken, nicht ohne den Wunsch auszusprechen, dass Fräulein von Edelsberg die von Natur ihr in verschwenderischer Fülle verliehenen Gaben durch eine gründliche, ernste Schule noch tüchtiger verwerthen, dass sie sich eindringlicher in den musikalischen Inhalt ihrer Gesangpartien vertiefen und die bedenklichen Ansätze zu manierirtem Vortrage an dem glänzenden Beispiele jener Kunstgenossen, mit welchen sie beim Feste zusammenwirkte, überwinden lerne.

So schlossen sich also die tüchtigsten Kräfte zu schönem, einheitlichem Wirken in den Aufführungen der Pfingsttage zusammen, so war uns durch die Sorgfalt des Festcomités ein musikalischer Gesammtgenuss vorbereitet, der auch dem verwöhntesten Ohre sich als ein durchaus ausserordentlicher, vielleicht nicht ein zweitesmal sich ereignender entgegenbot.

Wie schon erwähnt worden, brachte die Aufführung des ersten Abends Mendelssohn's Elias. Das Oratorium selbst, vom Componisten mit vollem Rechte als sein vorzüglichstes Werk, wir meinen namentlich als die kraftvollste That seines Genius bezeichnet, ist unseren sämmtlichen Lesern zu bekannt, als dass wir uns nicht begnügen dürften, nur die Glanzpunkte der neulichen Ausführung hervorzuheben. Schon jenes liebliche Doppelquartett (G-dur) »denn er hat seinen Engeln befohlen über dir«, war hinreichend, um zuverlässig zu wissen, dass mit dem Gesange des Einen unter jenen Friedensboten keine andere menschliche Stimme wetteifern könne. Und was dieses erste Auftreten der verehrten Sängerin, was die wenigen, einzeln aus dem Ensemble sich emporhebenden Töne ahnen liessen, dies bestätigte dann in vollstem Umfange der leidenschaftliche Klagegesang der Wittwe, ihr jauchzender Ruf, nachdem die Seele des Kindes ihr zurückgegeben, das Arioso des innigen Dankgebetes gemeinsam mit Elias, dem Manne Gottes. Verweilen wir mit unserer Aufmerksamkeit zunächst bei den übrigen von Frau Goldschmidt

gesungenen Stücken des Oratoriums. Leider ist die Sopransolopartie im Elias nur eine sehr beschränkte, ihr Mittelpunkt ist die Arie zum Anfange des zweiten Theiles: »Höre Israel, höre des Herren Stimme«, jenes ernste, mahnende Adagio, dessen tief ergreifender Wirkung wir niemals früher in solchem Maasse bewusst geworden sind, wie bei diesem jüngsten Vortrage. Eine der anziehendsten Nummern im Oratorium ist jenes Terzett der Engel in D-dur »Hebe deine Augen auf zu den Bergen« a capella von drei weiblichen Stimmen gesungen. War es zu verwundern, dass die liebenswürdigen Künstlerinnen sich entschliessen mussten, dem dringenden Verlangen des Publikums nachzugeben und den immerhin allzukurzen Genuss wenigstens zu verdoppeln! Und sollen wir weiter versuchen, mit schwacher, ungenügender Feder Einzelnes hervorzuheben, so würden wir noch vorzugsweise des wunderbaren pianissimo in dem Recitative des Engels »Wohlan denn, gehe hinaus« bei den Worten »Verhülle dein Antlitz« und des folgenden unvergleichlichen crescendo's, mezza voce gesungen und der ähnlich entzückenden Wirkung im letzten Quartette bei den Schlussworten »Kommt her, kommt her zu ihm« gedenken. Und dieselbe Stimme, welche in den zartesten, scheinbar nur flüchtig hingehauchten und doch die weite Halle erfüllenden Tönen die höchste Kunst zu entfalten scheint, wie fest und klar, gleichsam ehern, ist doch ihr Schall, wenn es den Lobgesang »Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr« zu intoniren gilt, so überwältigend ist dann der Eindruck, dass ob des aus Himmelshöhen herabschmetternden Jubelrufs des Seraphims die irdischen Sängerchöre verwundert, gleichsam erschüttert dastehen und sie zaudernd säumen, den Ruf des Seraphims mit dem eigenen Lobgesang zu begleiten.

Reichen Beifall erntete Herr Dr. Gunz mit den beiden dankbaren Tenorarien »So ihr mich von ganzem Herzen suchet« und »dann werden die Gerechten leuchten«. Frl. von Edelsberg zeichnete sich am meisten in der Arie »Sei stille dem Herrn und warte auf ihn« aus. Ihr Vortrag dieses edlen, unverkennbar in mehr als einer Hinsicht an Bach erinnernden Gesangstückes war würdevoll und gehalten, während sie an anderen Stellen, z. B. in dem Arioso »Weh ihnen, dass sie von mir weichen« nicht bestimmt genug zwischen Oratorienstyl und opernmässiger Gesangsweise zu unterscheiden wusste.

(Schluss folgt.)

Kritische Anzeigen.

Männergesang mit Orchester im Clavierauszug.

Julius Otto. Das Mährchen vom Fasse, Dichtung von H. Waldow. Op. 130. Pr. 3 Thlr. Schleusingen, Glaser.

—— Op. 135. Rheinsage von E. Geibel. Pr. 18 Ngr. Ebendaselbst.

—*s*. Legt man den Maassstab ernster Kunstkritik an den deutschen Männergesang, für dessen Bedürfnisse Julius Otto, als allgemein beliebtes Haupt einer zahllosen Schaar von Componisten, unermüdlich sorgt, so muss man behaupten, diese Species der Kunstpflege stehe auf einer äusserst niedrigen Stufe, insbesondere hinsichtlich der Geschmacksrichtung, die man mit Vorliebe cultivirt. Die höchste Blüthe der Männerliedertafeln, Liederkränze, Sängerbunde und dergl. ist »vormärzlichen« Ursprunges. Die Sängerverbrüderungen, an sich politisch harmlos, waren eine Umgehung des Verbotes politischer Clubbs und Réunions. Man suchte sich durch dergleichen Associationen des perhorrescirten »deutschen Michels« als politischen Charakters zu erwehren und merkte nicht, dass derselbe sein Wesen nie ärger und ungescheuter getrieben hatte, als eben in diesen Sängerkreisen bei Tabak und Bier. Denn hier bildete sich die »Michelei« in ihrer vollendetsten Blüthe aus, in der Gestalt eines handwerksburschenmässigen, spiessbürgerlichen Kunstgeschmackes, der seine Voraussetzung in dem Wesen seiner Anhänger hat und nur darin. Man konnte doch nicht immer singen: »Was ist des deutschen Vaterland«, »Du Schwert an meiner Linken«, die treuherzigen Volkslieder von Silcher hatten sich bald überlebt — der Patriotismus wollte sich auch durch lustige Zechlieder und »harmlosen Blödsinn« belohnen, und zur Zeit, wo die wackern Zecher mit Kopfschmerzen und erschlafftem Magen sich von ihrem unbarmherzigen Lager unter dem Tische hervorgerafft hatten, wurde man gefühlvoll, und aus dreissig rauhen Männerkehlen erscholl ein spindeldürres, windelweiches Liebespoem, Ständchen, schmachtendes Frühlingslied, Wiegenlied u. dgl. m., dass es gar kläglich mit anzuhören war. Nach und nach hat der Patriotismus der Liedertafeln sich auf die Bärenhaut gelegt und man hört nun fast ausschliesslich jene Paralipomena des vormärzlichen Männergesanges, welche alljährlich um ein ansehnliches Plus an neuen Gaben aus der Feder der deutschen Muse vermehrt werden. Als neuen Zuwachs bezeichnen wir auch das corpulente 130. Werk des Verfassers der »Mordgrundbrück«, sowie die »Rheinsage« Op. 135. Beide nehmen auf alle Bedürfnisse einer deutschen Bardengenossenschaft reichlich Bedacht und gehen freundlich auf die musikalische Capacität einer solchen ein, damit das Einstudiren keine Mühe mache, sondern als eine modificirte Repetition oft gesungener und bequemer Phrasen erscheinen könne und alles hübsch praktisch und mundrecht sei. Uebrigens erhebt sich »das Mährchen vom Fasse« weit über die Maassstäbe gewöhnlicher Männergesänge. Es ist mit Declamation und Orchester ausgestattet und nimmt einen bedeutenden Chor in Anspruch und gute Solostimmen. Durch diese Ausstattung charakterisirt sich das Werk als Concertstück und wird mit der Declamation einen Abend füllen. Uebrigens rathen wir, die Aufführung nur vor eingeladenem Publikum zu veranstalten. Denn anständigen Damen und feinfühlenden Herren würde die witzige (!) Schlusswendung des letzten Chores »Sie kriegen sich« ohne Zweifel die Schamröthe sittlicher Entrüstung in die Wangen treiben. — Die Rheinsage ist ein patriotisches Trinklied und kann auch öffentlich gesungen werden, ohne Anstoss zu erregen.

Noch liegt uns zur Anzeige vor die Bearbeitung desselben Verfassers eines Liedes für eine Singstimme mit Pianoforte »Das treue deutsche Herz« aus »Die Gesellenfahrten« des jüngern Julius Otto. Diese Bearbeitung hat ebenfalls der Verleger des »Mährchen vom Fasse« dem deutschen Leierkasten als neue Gabe zugänglich gemacht. — Möchte sich das treue deutsche Herz doch bald auf sich selbst besinnen und auch für die musikalische »Ehre, Pflicht und Wahrheit sich heiss entflammen«!

Für weiblichen Chor.

Wilh. Baumgartner. Op. 13. Zwölf Jugendlieder für Sopran und Alt; drei- und vierstimmig. Zürich, Gebrüder Hug.

Ed. Grell. Zwei kleine Motetten, Regina mundi und Beata mater, für zwei Frauen- oder Knabenstimmen mit Begleitung der Orgel. Berlin, Trautwein (Bahn). Pr. 7½ Ngr.

Victor Klauss. Op. 16. Drei Psalmen für weiblichen Chor und Solostimmen, zunächst zum Gebrauch in Schulanstalten. Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die vorliegenden Heftchen sind als Kundgebungen eines wohl asservirten, gesunden, einfältiglichen Sinnes zu betrachten, der leidenschaftslos und ohne verderblichen Ehrgeiz oder äusserliche Nebenmotive ungeschminkt sein Bedürfen ausspricht und auf seinem Panier die Devise trägt: Soli Deo gloria! — In die Entwickelung der musikalischen Geschichte, ihrer Kunstformen und Ausdrucksmittel greifen sie nun freilich weder fördernd noch sonst einfluss- und erfolgreich ein. Aber wollten sie dergleichen Zwecke erreichen, so würden sie eben nicht mehr das sein, was ihnen in ihrer kindlich naiven frommen Erscheinung Werth und Charakter verleiht, in welchem sich alle das Gleichgewicht halten. Betreffs der Form gehen die drei Hefte indessen auseinander.

Die Lieder von Baumgartner, 6 dreistimmige für 2 Soprane und Alt (auch gelegentlich durch Tenor zu ersetzen), und 6 vierstimmige für 2 Soprane und 2 Altstimmen (oder Tenor in der höheren Oktave wie ebenfalls auch zuvor) bewegen sich in durchgehends stereotyper zweitheiliger Liedform mit Wiederholung des letzten Versabschnittes als Anhang (Coda). Die Melodik ist fliessend und fasslich, getragen von einer überall klaren Satzgliederung. Die Behandlung der Stimmen ist durchaus auf den Contrapunkt ad aequales gegründet. Durch diese Eigenschaften und die Wahl naiver und vielbekannter Dichtungen (wie z. B. »Komm lieber Mai und »mache« die Bäume wieder grün« — sonst »Komm lieber Mai und »mache« — ferner »Wenn Alle untreu werden« von Novalis — »Müde bin ich geh zur Ruh« mit etwas kraftlosen Veränderungen der Worte — u. dgl. m.) tragen diese Lieder den Stempel des Volksthümlichen und werden den entsprechenden Bedürfnissen nach Schul- und Hausmusik willkommen sein, obwohl ein Mangel derartigen Stoffes eben nicht hervortritt, da denn fast jeder Cantor in seinem Wirkungskreise Beiträge zu der erheblichen Summe solcher Musik zu liefern sich bemüssigt fühlt. — Leider ist das Heft von Baumgartner nicht arm an sinngefährdenden Druckfehlern, worauf Käufer hierdurch hingewiesen werden sollen.

Die zwei kleinen Motetten von E. Grell mit entbehrlicher Begleitung der »obligaten« Orgel schliessen sich in ihrer selbständigen, zumeist imitatorisch gehaltenen Zweistimmigkeit an die ältere Motettenform an. Man wird durch dieselben allenfalls an Michael Haydn oder an den Styl von Fasch und ähnlichen Meistern erinnert. Man hat hier also keine Liedsätze im eigentlichsten formalen Sinne des Wortes zu erwarten. Der geringe Umfang der Stimmmittel und die sangbare Behandlungsweise derselben machen die Motetten auch dem Chore von Knabenstimmen zugänglich und empfehlen sich aller Art von Schulanstalten, wo man accompagnirten zweistimmigen Gesang pflegt.

Victor Klauss reicht in seinem vorliegenden Op. 16 zunächst wohl der bekannten Erziehungsanstalt für junge Damen zu Droyssig, dann aber auch ähnlichen Schulinstituten und weiblichen Chören drei Psalmen, für 2 Soprane und Alt, nämlich den 24.: Die Erde ist des Herrn; den 98.: Singet dem Herrn ein neues Lied; und den 100.: Jauchzet dem Herrn alle Welt. — Der Stoff ist vermittelst verschiedenartiger Gattungen der Satzform in angemessener Weise und mit Hingebung dargestellt; die Stimmen sind mit Berücksichtigung ihrer natürlichen Grenzen und Charaktere behandelt, obwohl dem Chore viel Ausdauer, Geschick und Geübtheit zugemuthet, und es schwer halten wird, bei der langen Anspannung der Stimmen, ohne Unterstützung eines unwandelbaren Instrumentes, bedeutende Abweichungen von der Tonart zu vermeiden. Man wird auf alle Fälle wohl thun, ungeübtere Chöre, welche diese Psalmen singen wollen, mit Orgel, Harmonium oder selbst auch Clavier zu unterstützen. Der Styl des Autors lässt kaum bedeutende Hoffnungen auf eine reichere künftige Entfaltung seines Talentes entstehen. In diesen Psalmen treten einige stereotype Manieren hervor, die ein etwas dürftiges Aussehen haben. So der immer wiederkehrende Orgelpunkt zum Schlusse jedes Psalmes und dergl. mehr. Allein das Streben und der Gegenstand desselben sind sehr anzuerkennen und man darf sich nur freuen, in irrer wirrer Zeit zuweilen noch einem Nüchternen zu begegnen, der es mit der Kunst ehrlich meint. In diesem Sinne begrüssen wir Herrn Victor Klauss und empfehlen diese Psalmen freundlicher Beachtung.

Für Pianoforte.

Carl Geissler. Mozart's Lieder (32 Lieder ohne Worte) für das Pianoforte übertragen. Pr. 1 Thlr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das vorliegende Heftchen hat neben seinem künstlerischen Werthe zugleich einen instructiven Zweck und antiquarisches Interesse. Die Mozart'schen Lieder, mit Ausnahme des Addio, des Veilchens, der Abendempfindung und einiger anderer, sind bereits zur historischen Antiquität geworden. Man singt sie zwar noch hier und da und freut sich der liebenswürdigen Muse, welcher sie ihr Dasein verdanken; doch tritt in der grossen Mehrzahl derselben hemmend die Erfahrung dazwischen, wie so ganz verschieden Mozart's Zeitalter fühlte und sang, als das unsere; und noch mehr — wie so ganz verschieden jenes ältere Zeitalter dichtete, als das gegenwärtige. Ohne Zweifel liegt in den Poesien der Mozart'schen Lieder der wesentlichste Grund ihrer Vergessenheit. Man begreift dies erst vollkommen, wenn man die Musik abgelöset von der steifen Zopfpoesie geniesst, wozu Herr Geissler in seinen geschickten Bearbeitungen die Gelegenheit nahe gelegt hat. Das Heft ist für Jung und Alt, für Lernende und Lehrende anziehend und stellt sich in instructiver Bedeutung neben die 12 petites Pièces aus Jos. Haydn's Instrumentalwerken, welche schon längere Zeit von derselben Verlagshandlung ausgegeben worden. Wir machen daher das Publikum, insbesondere aber die Lehrer des Pianofortespieles auf das Werkchen angelegentlichst aufmerksam.

Musikleben in München.

♂ Bei Beendigung unserer Concertsaison möchte ich Ihnen gerne von unseren musikalischen Thaten erzählen, doch wird ein Blick auf unsere Zustände klar machen, wodurch diese zur Stunde noch auf ein bescheidenes Maass beschränkt sind. Man hat vielfach die Stabilität unserer Concertprogramme gerügt, und namentlich lastet dieser Vorwurf auf dem bei uns maassgebenden Kunstinstitut, der »musikalischen Akademie«. Wer eine Zeit lang Leben und Verhältnisse dieser aus den Mitgliedern der k. Hofmusik bestehenden Corporation zu betrachten Gelegenheit hat, wird es Franz Lachner als ihrem Dirigenten nicht verden-

ken, wenn er bei Zusammenstellung der Programme im pecuniären Interesse der Musiker Ausgaben für Copialien und dergl. nach Möglichkeit zu umgehen sucht. So seltsam es für eine Residenzstadt klingen mag, so ist doch gerade hierin der nächste Grund zu suchen, warum viele vortreffliche Werke der Neuzeit nicht zur Aufführung kommen. Es bedarf hierbei kaum der Erwähnung, dass in den jährlichen 8 Abonnementconcerten der Raum für eine verhältnissmässige Vertretung der Classiker klein genug ist. Der Geldpunkt ist es ferner, woran insbesondere die Aufführungen von Oratorien oder umfangreicheren Vocalcompositionen scheitern. Da der Akademie nur der bezahlte Theaterchor zu Gebote steht, lohnt sich die Mühe eines fleissig einstudirten Oratoriums fast jedesmal mit einem Cassadeficit. Solche Dosen werden nicht gern repetirt; überdiess ist bei dem Drucke, welchen das Theater gegenwärtig empfindlicher übt als früher, kaum die Zeit zu tüchtigen Proben zu gewinnen, und wir werden daher in den Concerten der Akademie vorläufig mit unserer Schöpfung, unseren Jahreszeiten, dem Alexanderfest und vielleicht noch ein paar alten Bekannten vorlieb nehmen müssen. Könnte sich der Oratorienverein entschliessen, ein- oder zweimal des Jahres seine Kräfte der Hofcapelle zu leihen, so wäre damit freilich zwei Uebeln auf einmal abgeholfen. Einmal fielen die Kosten für den Chor weg, und dieser wäre überdiess besser bestellt, da der Verein gute, junge Stimmen — namentlich unter den Damen — genug besitzt, welche unter Lachner's sicherer Leitung erst zu ihrer vollen Geltung kämen. Doch scheint der Verein entweder auf seine Selbständigkeit ein zu grosses Gewicht zu legen, oder er hängt noch an dem Vorurtheil, dass es für eine Dame von Stand nicht schicklich sei, in einem bezahlten Concert mitzuwirken. Das Verhältniss der Gegenseitigkeit zwischen den Mitgliedern und dem Dirigenten, von dem und für den der Verein gegründet wurde, mag dabei wohl auch im Spiel sein. Es ist also eine Vereinigung dieser beiden Corporationen für die nächste Zeit nicht abzusehen. — Noch weniger Hoffnung auf Heilung bietet eine andere offene Wunde in unseren Zuständen. Unser Publikum — man muss es ja leider gestehen — ist noch immer nicht auf jenem Standpunkte der musikalischen Reife angelangt, in welchem die Producirenden eine sichere Garantie ihrer Bemühungen erblicken könnten. Indem ich hierin unseren Beamtenstand und einen grossen Theil des Adels ausnehme, trifft dieser gewiss gerechte Tadel zunächst den bei weitem grössten und zahlungsfähigsten Theil unserer Bevölkerung — den Bürgerstand. In diesem repräsentirt sich noch immer der Urmünchener, wie er vor 50 Jahren war — ein Mensch von unüberwindlicher Gemüthlichkeit, der zwar die Musik über Alles liebt, aber viel zu sehr als ein von der Natur überkommenes Eigenthum betrachtet, als dass er sie erst durch Opfer erwerben zu müssen glaubte. Darum besucht er gegen 6 oder 12 kr. Entrée Sommers die Gartenmusiken, Winters die Militärproductionen in der Westendhalle und, wenn es hoch kommt, verschiedene Liedertafeleien, womit auch uns die Vorsehung zur Genüge bedacht hat. *) Es wäre auch zu viel verlangt, zwei Stunden Musik zu hören, ohne dass der beliebte Maasskrug oder das Bockglas daneben stände. Wenn also nicht ein Vetter oder eine Base singt, oder Jemand, der von solchen recommandirt ist, geht der Münchener Bürger — natürlich giebt es auch hier einzelne Ausnahmen — nicht ins Concert. Daher machen fremde Virtuosen, welche zu uns einen Abstecher wagen, wie die einheimischen, schlechte Geschäfte, wenn ihnen nicht, wie unlängst Sivori, durch hohe Empfehlungen das Hoftheater zur Disposition gestellt wird. Unsere Hofmusik sah sich sogar schon genöthigt, durch Maassregeln, welche nicht zu vertheidigen sind, solch überflüssige Concurrenz wo möglich abzuschneiden — dahin gehört die Auffrischung eines, wie sie sagen, alten Paragraphs ihrer Statuten, wonach während der Saison ihrer Abonnementconcerte kein Mitglied in einem andern Concert mitwirken darf. Von dieser nicht allzu moralischen Satzung, welche nur in der oben erwähnten misslichen Lage der Hofmusiker einigermaassen Entschuldigung findet, ward schon ein von Christian Seidel ins Leben gerufenes Unternehmen empfindlich berührt, welches, eine längst gefühlte Lücke auszufüllen, die Aufführung von Werken der neueren Componisten zum Zweck hatte und somit gegenüber den »classischen« Concerten der Akademie, wenn nicht ein Aequivalent, so doch einen willkommenen Gegensatz zu bieten versprach. Aber ausser jenem Hemmschuh, wodurch Seidel auf die bei weitem unfähigeren Stadtmusiker angewiesen war, hatte er mit anderen, noch grösseren Hindernissen, die zum Theil in seiner eigenen Befähigung lagen, zu kämpfen, in welchem Kampf er auch erlag. Nach seinem bald darauf erfolgten Tode nahm Herr Anton Ortner, Organist an der St. Michaels-Hofkirche, das löbliche, aber mit Unglück begonnene Werk wieder auf — um an denselben Klippen zu scheitern. So hat sich in München bis jetzt ein gefährlicher Feind der Kunst, der Monopolismus, siegreich erhalten.

Um nach diesen Erörterungen, welche zur richtigen Beurtheilung unserer musikalischen Vorgänge rückhaltslos gegeben werden mussten, auf diese selbst zu kommen, sei hier vor Allem constatirt, dass, was in den Concerten der musikalischen Akademie zur Aufführung gelangt, fast ausnahmslos auch glänzend zur Geltung gebracht wird. Dafür bürgt allein schon die unbestrittene Begabung Lachner's als Dirigent. Was jedoch die Stabilität der Programme belangt, so trifft es sich gerade zufällig, dass die Concerte der letztverflossenen Saison keinen Anhaltspunkt geben, zu beweisen, wie dieser Fehler mitunter auch durch das Vergrösserungsglas angesehen wurde. Die Symphonien in den letzten 4 Abonnementconcerten waren: B-dur von Beethoven, A-dur von Mendelssohn, D-dur (ohne Menuett) von Mozart und F-dur Nr. 8 von Beethoven. Von anderen Orchesterwerken kamen zur Aufführung: Beethoven's Musik zum Ballet Prometheus, eine arrangirte Fuge mit Präludium (C-dur) von Seb. Bach, die Ouvertüren zu Olympia von Spontini, zu Lodoiska von Cherubini und eine sogenannte Festouvertüre von dem hiesigen Capellmeister F. X. Pentenrieder. Gesangsoli waren: Arie (E-dur) von C. M. v. Weber (in Cherubini's Lodoiska eingelegt) nebst zwei Liedern, »Der Neugierige« und »Das Ständchen« (B-dur) von Fr. Schubert, gesungen von Frl. Stehle; Arie (F-dur) mit obligatem Bassethorn aus Titus von Mozart und zwei aus Beethoven's Schottischen Liedern, «Der treue Johnie« und »Der schönste Bub' war Henny«, gesungen von einer Dilettantin, Frl. Ida Solbrig; die grosse Scene der Deianira aus Händel's Herakles »Seht Alektos Flammenhaupt«, gesungen von Frl. v. Edelsberg; Arie mit obligater Clarinette aus Faust von Spohr, gesungen von Frau Diez, und ein Vocalquartett »Die stille Nacht sinkt leise auf die Flur« von J. R. Schachner. Ausserdem brachte man an Virtuosenvorträgen die Concerte: Für Violoncell Nr. 2 von Goltermann, gespielt von Herrn H. Müller; für Violine Nr. 19 von Rudolph Kreutzer, gespielt von Herrn Wenzl; für Clavier das in Es-dur von Beethoven, gespielt von Herrn Bärmann jun. (dem Sohne unseres Clarinettisten). Nach diesen Abonnementconcerten brachte die Akademie am Palmsonntag ihr herkömmliches Oratorium, und zwar diesmal zur Abwechslung »Die Jahreszeiten«. Ein hiesiges ultramontanes Blatt

*) An dieser Stelle kann ich nicht umhin zu bemerken, dass sich unsere Militärmusik seit zwei Jahren durch einen trefflichen Musikmeister, Friedrich Hünn, der jene Productionen veranstaltet, auffallend emporgeschwungen hat, und dass für die musikalische Bildung der mittleren Volksschichten von dieser Seite in der That mehr zu erwarten ist, als von unseren Männergesangsvereinen, welche von ihrem fadenscheinigen Gesangsfestruhm zehrend auf ihrer alten Begriffsverwirrung über Kunst und Dilettantismus stehen geblieben sind.

tadelte diese Wahl wegen des weltlichen Textes; wir unsrerseits könnten trotz der unsterblichen Schönheiten, wodurch das Werk jederzeit Musiker wie Laien anmuthet, vielmehr darum entrüstet sein, dass man in München mit all den vorhandenen Kräften immer nur Längstgehörtes zu bieten vermag. Die ganze Fastensaison hindurch gab es im Odeonssaal nichts Neues, ausser der Ouvertüre von Pentenrieder und dem Quartett von Schachner. Wie die Aufführung der ersteren nur als Concession an einen in mancher Beziehung verdienstvollen Mann angesehen werden kann, der übrigens Philosoph geblieben wäre, wenn er geschwiegen hätte, kann letzteres vermöge seiner Anspruchslosigkeit kaum in Betracht kommen.

Wenn man nun einerseits gern zugiebt, dass durch die Macht der oben beschriebenen Verhältnisse vielfach die Freiheit in der Wahl der Programme beeinträchtigt wird, so dass diese gar oft ohne einen idealen Zusammenhang nur nach Thunlichkeit zusammengewürfelt scheinen müssen, so erwächst andererseits für die musikalische Akademie die unabweisliche Forderung, gegen diese Macht mit Anspannung aller zu Gebote stehenden Kräfte anzukämpfen, wofern sie nicht das Ansehen, welches sie in München vermöge der Vorzüglichkeit ihres Zusammenspiels mit Recht geniesst, nach Aussen durch allzugrosse Einseitigkeit der Richtung einbüssen will. Ob dieser Kampf schon einmal mit aufrichtigem Ernst begonnen, ob er insbesondere in der letzten Saison nur versucht wurde, diese Frage kann allerdings nur mit einem kräftigen »Nein!« beantwortet werden. Dass es der Akademie z. B. mit Rob. Schumann nicht recht Ernst war, dürfte daraus hervorgehen, dass nur seine Dmoll-Symphonie eine Wiederholung erlebte, während die übrigen seiner hervorragenderen Schöpfungen, welche wir zu hören bekamen, wie die Symphonien in B-dur und C-dur, die Ouvertüre zu Genofeva, das Paradies und die Peri nach einmaliger Aufführung, wie es scheint, ad acta gelegt wurden. Ohne ein ausgesprochener Schumannianer zu sein, muss es uns in der That befremden, wie das erste Kunstinstitut einer Residenzstadt sich noch heute eine solche Vernachlässigung des jedenfalls interessantesten Componisten unter den Neueren zu Schulden kommen lassen kann. In dem diesjährigen Concertcyklus hörte man factisch von Schumann keine Note!

Gleichen Rang mit diesen Concerten nehmen die Quartettsoiréen der Herren Walter, Closner, Thoms und H. Müller ein. Sämmtliche Vier sind Hofmusiker und begehen also, so oft sie öffentlich den Bogen ansetzen, eine Sünde gegen ihren verhängnissvollen Paragraph; diese dürfte sich jedoch unter die lässlichen rangiren, denn die Soiréen gehören zu den schönsten Genüssen, die man hier haben kann. Walter und Müller sind Virtuosen im solideren Sinne, und die Träger der beiden Mittelstimmen füllen ihren Platz comme il faut. Jedes Quartett wird mit dem dieser Kunstgattung entsprechenden Fleiss studirt, so dass es bei der feinsten Detaillirung den Eindruck des ruhevollen, in sich abgeschlossenen Ganzen macht. Sie brachten in den 3 Soiréen der Fastensaison: Von C. v. Dittersdorf Quartett Es-dur Nr. 5; von Haydn B-dur Op. 76 und G-dur Op. 54; von Mozart C-dur Op. 10 Nr. 6; von Cherubini Es-dur; von Beethoven F-dur Op. 59 Nr. 7, F-moll Op. 95 Nr. 11 und Es-dur Op. 74 Nr. 10. Unter all diesen war das Beethoven'sche in F-moll wohl das einzige, welches den Spielern noch nicht recht in Fleisch und Blut übergegangen zu sein schien; im letzten Satz geschah der ohnedies nicht allgemeinen Verständlichkeit der Composition durch ein unglückliches Tempohetzen empfindlicher Eintrag. Dagegen darf die äusserst subtile Behandlung des Dittersdorf'schen und des Mozart'schen Quartetts als musterhaft bezeichnet werden; auch das Cherubini'sche lässt sich kaum vollendeter spielen.

Die beiden letzten Programme des Oratorienvereins waren folgende: 1) Cantate von Bach »Ich hatte viel Bekümmerniss« mit der Clavierbegleitung von R. Franz (welche sich als sehr praktisch erwies und von dem zweiten Dirigenten des Vereins, Herrn Jos. Rheinberger auch vollkommen zu Dank gespielt wurde); Waldeinsamkeit und Frühlingsliebe von Hauptmann; Blanche de Provence von Cherubini; Nachtigall und Herbstlied von Mendelssohn; Scene aus Faust »Gerettet ist das edle Glied« von Rob. Schumann. 2) Choral aus der Cantate: »Meine Seele erhebt den Herrn« von Bach; »O salutaris hostia« von Abt Vogler; 6stimmige Motette von Rheinberger »Bleib bei uns, denn es will Abend werden«, eine edle Composition, welcher weitere Verbreitung zu wünschen ist; Bruchstücke aus Händel's Messias; Abendlied und Harmonie der Ehe (vom Chor gesungen) von Haydn; Schumann's Romanze vom Gänsebuben und 6 Sololieder aus dessen Liedercyklus »Dichterliebe« von Heine, welche von einem Frl. v. Görger aus Graz, einer ebenso talentreichen als stimmbegabten Dame, mit grossem Erfolg gesungen wurden; zum Schluss letzter Satz aus Bach's Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss«, ein Chor von göttlicher Kraft.

Um einem tiefgefühlten (!) Bedürfniss abzuhelfen, projectiren die hiesigen Gesangvereine ein neues Sängerhaus, wozu bereits durch Actien der Grund gelegt ist. Zu diesem Zweck wollte Baron v. Perfall Bach's Matthäus-Passion im Glaspalast aufführen, um mit diesem Concert eine grosse Verloosung ebendaselbst einzuleiten. Zarte Hände sticken dafür Sophakissen und Turnergürtel, und Bach sollte seine beste Composition zur Verfügung stellen! Der sonderbar weltlich ausgeheckte Plan scheiterte jedoch, wie vorauszusehen war, an der Unmöglichkeit der Ausführung und es wird statt der Passion Mendelssohn's Elias einstudirt. Der Oratorienverein hat sich indess verpflichtet, nicht eher an eine andere Aufgabe zu gehen, als bis die Passion vom Stapel gelaufen wäre — gewiss ein schönes Vorhaben, zu dem Gott seinen Segen, ein gutes Orchester und eine der Sache mächtige Direction geben mag!

Nachrichten.

Zu Königsberg in Preussen fand am 27., 28. und 29. Mai ein dreitägiges Musikfest statt. Das Programm des ersten Tages war folgendes: Der 100. Psalm von Händel; neunte Symphonie von Beethoven; »Walpurgisnacht« von Mendelssohn. Am zweiten Tage kamen zur Aufführung: Suite von Joh. Seb. Bach D-dur; Tenor-Arie aus der Oper »Iphigenie« von Gluck, gesungen von Herrn Schild; Clavier-Concert von Beethoven G-dur, vorgetragen von Anton Rubinstein; »Nachtgesang«, Männerchor von Fr. Schubert, mit Hornbegleitung. Ouvertüre zu »Anacreon« von Cherubini; Arie »Ah perfido« von Beethoven, gesungen von Frl. Bekky; Variationen für 2 Pianoforte von Robert Schumann, gespielt von den Herren Anton Rubinstein und Ad. Jensen; »Das Glück von Edenhall«, von Robert Schumann, für Männerchor mit Orchester. Am Schlusstage wurde »Das verlorene Paradies«, Oratorium in drei Theilen (Text frei nach Milton), von Ant. Rubinstein (Op. 54) aufgeführt.

Die Berliner »Neue Zeitschrift für Theater« u. s. w. bringt in Nr. 6 an der Spitze des Blattes »Ein Nachtstück Beethoven's«, welches so unhistorisch als möglich, gleichwohl sich den Anschein einer wirklichen Begebenheit giebt. Wann werden die Redactionen von Kunstblättern einmal aufhören, ihre Leser mit solchen erfundenen Anekdoten irre zu führen?!

Herr Ernst Pauer in London spielte in seiner dritten Soirée für Claviermusik ausschliesslich Compositionen von S. Bach und seinen Söhnen. In der vierten brachte er Couperin, Rameau, Eberlin, Dussek, Steibelt, Weber, Chopin, Schumann, Heller und (mit Herrn Dannreuther) Reinecke (über ein Thema aus Schumann's Manfred).

In Kiel brachte der »Allgemeine Gesangverein« unter Leitung des Organisten Hundertmark Mendelssohn's »Elias« in der Nicolaikirche zur Aufführung. Die Sopran-Soli wurden von Frau Schütz-Witt, die Altpartie von Frl. Drasdill aus Hamburg gesungen.

Am Wiener Hofoperntheater sollen neuerdings zwei Monate der italienischen Oper eingeräumt werden. Also drei Monate (mit Einschluss der Ferien) keine deutsche Oper in Wien!

ANZEIGER.

[147] Soeben erschien bei Unterzeichneten in **Zweiter Auflage:**

Sechs kleine Lieder

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung

von

Wilhelm Baumgartner.

Op. 15.

Nr. I. Frühlingsgruss von H. Heine. — Nr. II. Frühlingsruhe von L. Uhland. — Nr. III. Gekommen ist der Mai von H. Heine. — Nr. IV. Vergissmeinnicht von Hoffm. v. Fallersleben. — Nr. V. Du Tropfen Thau! von Redwitz. — Nr. VI. Das Heimweh von Jul. Mosen.

Zweite Auflage.

Preis 15 Ngr.

Zürich, Mai 1863. **Gebrüder Hug.**

[148] **Neue Musikalien.**

Verlag von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

	fl.	kr.
Burgmüller, Fréd., Laila Roukh, Valse brillante	1	—
Herz, H., Fantaisie chevaleresque. Op. 202	2	—
Hiller, Ferd., Variationen. Op. 98	1	12
Ketterer, E., L'Argentine, Fant.-Mazourka. Op. 21 (leichte Bearbeitung)	—	54
—— Fantaisie brillante sur Faust de Gounod. Op. 128	1	—
Labitzky, J., Aurore-Boréale, Suite de Valses. Op. 260	—	54
Leybach, J., La Plainte de l'Exilé, Romance sans paroles. Op. 63	—	45
—— Boléro brillant. Op. 64	1	—
Prudent, E., La Traviata, grande Fantaisie. Op. 66	1	48
Ravina, H., Havaneras, Fantaisie espagnole. Op. 52	1	24
Schubert, C., Le Menuet de la Cour, Esquisse mus. Op. 294	—	45
—— Les Soirées Enfantines, 6 Valses mignonnes: Nr. 1. Colombine. — Nr. 2. La Sainte Catherine. — Nr. 3. Les Postillons. — Nr. 4. La gr. Pianiste. — Nr. 5. Le Premier Succès. — Nr. 6. Le Carneval des Enfants. à 18 kr.	1	48
Schulhoff, J., Galop di Bravoura. Op. 17 (leichte Bearb.)	1	—
Stasny, L., La Gracieuse, Schottisch. Op. 97	—	18
Labitzky, J., Aurore-Boréale, Suite de Valses à 4 mains. Op. 260	1	30
Leonard, H., Il Bacio (Le Rêve) Valse d'Arditi transcrit pour Violon av. Piano	1	24
Servais, F., Nocturne de Chopin, transcr. pour Violoncelle avec Piano	—	45
—— 2 Mazurkas de Chopin, transcr. pour Violoncelle avec Piano	1	12
Labitzky, J., Aurore-Boréale, Suite de Valses. Op. 260. pour grand Orchestre	3	36
à 8 ou 9 Parties	2	24
Arditi, L., La Tradita (Die Verrathene), Romanza sentim. per canto con acc. di Piano	—	27
—— L'Orfanella (Die Waise), Canzone per canto con acc. di Piano	—	27
Lux, F., Deutsche Hymne, Preisgedicht, für 4 Männerstimmen mit Harmonie-Begl. Op. 27. Partitur	1	12
Clavier-Auszug und Singstimmen	2	24
Lachner, V., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 32. Heft 1 und 2 à 1 fl. 12 kr.	2	24

[149] Im Verlage des Unterzeichneten erschienen soeben:

M. v. Asantschewsky

Op. 1. Sechs Stücke für Pianoforte. Preis 1 Thlr.
Op. 2. Sonate für Pianoforte und Violoncello. Preis 2 Thlr.
Op. 3. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. In Stimmen. Preis 2 Thlr.

Früher erschien:

Paul (Oscar), Moritz Hauptmann. Eine Denkschrift. Mit Biographie und Verzeichniss der Werke Moritz Hauptmann's. Pr. 6 Ngr.

Leipzig, im Juni 1863. **Alfred Dörffel.**

[150] **Novitäten**

aus dem Verlage von **Wilh. Jowien** in Hamburg.

Doppler, J. H., Musikalische Nippsachen für das Pianoforte. Op. 150. Neue Ausgabe. Bd. 1, 2, 3. à 1 Thlr.
Gotthardt, J. P., 3 Gesänge für Männerchöre. Op. 24. Pr. 15 Ngr.
Köhncke, W., 4 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Frühlingslied. Zwiegesang. In der Schenke. Wiegenlied. Pr. 15 Ngr.
Krug, D., Der kleine Opernfreund. Potpourris für das Pianoforte. Op. 71 Nr 17. Amelia oder der Maskenball von Verdi. Pr. 15 Ngr.
—— Il Bacio. Walzer nach Arditi für Pianoforte. Op. 29 Nr. 5. Preis 7½ Ngr.
—— La Stella, Walzer nach Arditi für das Pianoforte. Op. 29 Nr. 6. Preis 7½ Ngr.
Schäffer, H., Ernste und heitere Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 33. Trost im Leben. — Noah's Testament. Partitur und Stimmen. Preis 15 Ngr.
Siebmann, F., Paraphrase über das deutsche Lied: Untreue, für das Pianoforte. Op. 44. Preis 15 Ngr.

[151] **Ferdinand Hiller's Werke**

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Op. 17. **Rêveries** au Piano	—	20
Op. 38. **Rêveries** au Piano	—	20
Op. 32. **Première Ouverture** de Concert. D moll.		
Partitur (geschrieben) n.	2	5
Orchesterstimmen	2	15
Für Pianoforte zu 4 Hdn. arr.	—	20
Op. 39. **Volksthümliche Lieder** für Sopran und Alt mit Pianoforte (ad libitum)	—	15
Op. 75. **Ver sacrum** oder die Gründung Rom's. Gedicht von L. Bischoff, für Solo, Chor u. Orchester.		
Partitur n.	9	—
Die Quartettstimmen	4	25
Op. 75. **Ver sacrum** oder die Gründung Rom's. Gedicht von L. Bischoff, für Solo, Chor u. Orchester.		
Clavierauszug	5	15
Chorstimmen	1	20
(Die Blasinstrumente werden in Abschrift geliefert.)		
Op. 82. **24 Dreistimmige Vocalisen** für Sopran, Mezzo-Sopran und Alt mit begleitendem Instrumentalbasse, zur Uebung im Solo- u. Chorgesang (Rossini gewidmet).		
Erstes Heft:		
Partitur	1	15
Die Singstimmen à 7½ Ngr.	—	22½
Zweites Heft:		
Partitur	1	15
Die Singstimmen à 7½ Ngr.	—	22½
Op. 83. **Die Wallfahrt nach Kevlaar.** Ballade v. Heine: Am Fenster stand die Mutter, f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Op. 86. **Suite** für Pianoforte und Violine in Canonform	2	20
Op. 87. **Toccata, Adagio und Capriccio.** Violinstücke mit Clavierbegleitung	1	15
Op. 88. **Capriccio** für das Pianofte.	—	25
Ein Traum in der Christnacht. Oper in 3 Akten nach Raupach's Drama: Der Müller und sein Kind, bearbeitet von C. Gollmick.		
Clavierauszug	7	—
Einzeln Nr. 1—15 à	—	5
Ouvertüre für Orchester	2	15
Dieselbe zu 4 Händen arr.	—	20

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 14. Januar 1863. **Nr. 3.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ueber Untersuchung und Recension musikalischer Kunstwerke (Schluss). — Kritische Anzeigen. — Berichte aus Dresden und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Ueber Untersuchung und Recension musikalischer Kunstwerke.

(Schluss.)

2) Nachdem wir im ersten Abschnitt versucht haben, uns von dem allgemeinen Zwecke der Untersuchung musikalischer Kunstwerke und der Stufenfolge der besonderen Zwecke Rechenschaft zu geben, können wir jetzt dazu übergehen, den Weg zu suchen, auf welchem jene am vollkommensten zu erreichen sind. Wenn als allgemeinster, nächstliegender Zweck der Untersuchung die möglichst genaue Kenntniss des Werkes in allen seinen Theilen erkannt wurde, so ergiebt sich als einziges, zugleich einfachstes und sicherstes Mittel, ihn zu erreichen, dass man das Werk eben in seine kleinsten Theile zerlegt und dann jeden einer besonderen Betrachtung unterwirft, d. h. dass man es analysirt. Wie solche Analysen im Allgemeinen und mit den für jedes vorliegende Stück etwa nothwendigen Modificationen gemacht werden, braucht hier nicht erörtert zu werden, da es hinreichend bekannt und aus jeder Compositionslehre zu ersehen ist. Nur auf Eins möchten wir einen stärkeren Nachdruck legen: dass diese Analysen das Kunstwerk nicht zerreissen, sondern zerlegen sollen, d. h. dass man zwar die Auflösung bis in die kleinsten Theile fortsetze, allein, sobald man so in das Innerste gedrungen, nicht zu lange bei diesen kleinsten Theilchen (Motivgliedern) verweile, sondern bald das Hauptgewicht auf die in ihrer Art selbstständigeren Glieder, auf die drei Grundpotenzen jedes Werkes, die Melodie, die Harmonie und den Rhythmus (und sind es Orchesterwerke, die vierte, die Instrumentation) lege. Haben wir uns auf diese Weise eine genaue Kenntniss von dem Kunstwerke, von seinen Hauptgedanken und der Art, wie diese in den verschiedenen Beziehungen behandelt sind, verschafft, so haben wir den ersten Zweck erreicht.

Manche empfindsame Dilettantenseele und — manches böse Künstlergewissen wird hierbei einen Schreck bekommen, der in der That nicht schwer zu begreifen ist. Jene überzarten Liebhaber sind eben die, welche bei einem Kunstwerke hauptsächlich »fühlen« wollen, wo möglich nichts Bestimmtes, sondern nur so ganz im Allgemeinen, höchstens etwas ahnen von einer »poetischen« Stimmung, die meistens nur eine »träumerische« ist. Wird diesen das Kunstwerk zergliedert, so werden sie genöthigt, ihr Auge auf Gestaltung und Form zu heften, und dadei laufen ihnen die himmlischen Gefühle davon: »die Poesie, heisst es, wird dem Kunstwerk genommen, wenn man so unbarmherzig damit umgeht«.*) — Solche Aeusserungen richten sich selbst und sind schon durch das in der Einleitung Gesagte im Grunde beseitigt: die Wissenschaft will weder »fühlen« noch »träumen«. Fast noch begreiflicher ist der Schreck der andern oben erwähnten Klasse, der bösen Künstlergewissen. Diese Bezeichnung drückt schon aus, dass damit vornehmlich die Gattung von Künstlern gemeint ist, welche überhaupt noch ein künstlerisches Gewissen hat und nicht etwa auf dem erhabenen Standpunkte bereits steht, von welchem aus man solche Dinge, wie Melodie, Harmonie und Rhythmus als zum Zopf gehörig ansieht. Der Schreck jener Leute ist aber kein anderer, als der des physischen Organismus, wenn man ihm noch bei Lebzeiten mit dem Secirmesser oder wenigstens mit allen zu einer lebensgefährlichen Operation nöthigen Instrumenten auf den Leib rückt: sie fürchten unter den Messern zu verbluten, und dagegen hilft selbst das Chloroform einiger anerkennenden Redensarten nicht. Auch hierdurch kann sich die Wissenschaft nicht beirren lassen; wehe dem Kunstwerk, welches das Licht scheuen muss! Die Lerche steigt jubelnd in die reinen Lüfte, der Adler wendet den Blick dem ewigen Urquell des Lichtes zu — mögen Eule und Fledermaus die Tageshelle fliehend sich in's Dunkel der Nacht bergen und dort der schlafenden Menschheit eine unheilvolle Zukunft krächzen. Dem ächten Künstler, wie dem Kunstforscher kann nur daran gelegen sein, dass die Kunstwerke in das hellste Licht gesetzt werden.

Nach dem oben aufgestellten Unterschiede der speciellen Zwecke wird nun auch die weitere Behandlungsweise eine verschiedene sein. Wir fragen daher in derselben Reihenfolge:

a) Was hat der Aesthetiker zu thun, um seinen Zweck zu erreichen? In anderen Künsten würde er zuerst auf die technische Vollendung des vorliegenden Werkes eingehen, die Form getrennt vom Inhalte zuerst seiner Prüfung unterwerfen, nachher übergehen zum Inhalte desselben und schliesslich die mehr oder weniger vollkommene Einheit beider in Erwägung ziehen. Eine solche im Allgemeinen gewiss zu machende Trennung ist aber bei musikalischen Kunstwerken nicht leicht vorzunehmen, weil wir, auch

*) Derartige Einwendungen werden hier angeführt, nicht etwa nur weil sie möglicher Weise gemacht werden könnten, sondern weil sie uns selbst gemacht worden sind und zwar von einer Seite, wo man es am wenigsten erwartet hätte — von Jemand, der nicht Dilettant ist!

wenn wir den geistigen Gehalt eines Tonstückes noch so weit verfolgen, doch niemals zu einem Gedankeninhalt kommen, der in begriffsmässiger Weise zu erfassen wäre, weil in der Musik am wenigsten die Tonformen blos Gefäss sind, worein man Gedanken giessen kann, und die nur durch die Qualität des Gedankenstoffes etwa dies oder jenes Gepräge erhalten. Es kann nicht genug hervorgehoben werden, dass diese Trennung von Form und Ideengehalt bei der Musik mit einer Vorsicht gemacht werden muss, welche auch jeden einzigen Ausdruck, namentlich jeden metaphorischen, auf das Sorgfältigste abwägt, weil das sorglose Umgehen mit den für diese Dinge landläufigen Bildern eine unsägliche Verwirrung in die Wissenschaft von der Musik gebracht hat. Sollen wir offen unser Bekenntniss ablegen, so meinen wir, dass man überhaupt noch nicht so weit ist, um bis in's Einzelnste hinein eine bestimmte Idee als Gehalt eines Tonstückes zweifellos nachweisen zu können, da selbst die Ausgangspunkte noch in vielen Beziehungen schwanken, da z. B. die von Vielen bis in's Verkehrte und Lächerliche getriebene Symbolik der Akkorde und Tonarten bis jetzt nicht viel mehr als ein eitles Spiel subjectiver Willkür ist. Es wird sich daher für diesen Theil der Methode vorläufig noch kein bestimmter Maassstab aufstellen lassen, von dem nicht zu hoffen wäre, dass er mit der Zeit durch bessere und allgemeiner gültige ersetzt werde. Am sichersten wird man sich unserer Meinung nach auch auf diesem Gebiete vor Verirrungen schützen, wenn man vom unzweifelhaft Gegebenen ausgeht, und erst, wenn man dessen völlig Herr ist, versucht, auf dem Grunde weiter zu bauen. Das unzweifelhaft Gegebene ist aber die Form, oder besser das »rein Musikalische«. Demgemäss ist zuvörderst jeder Theil des Werkes, am besten jede Periode, da diese im Durchschnitt das kleinste für sich bestehende Glied ist, vorzunehmen, in ihren verschiedenen Momenten, dem thematischen Gehalte, der Harmonie, dem Rhythmus u. s. w., zu prüfen, in wie weit sich von ihr bereits ein gewisser Grad von Schönheit behaupten lasse. Es wird bei so kleinen Theilen nicht immer möglich sein und ist auch durchaus nicht nothwendig, dass sofort ein endgültiges, festes Urtheil ausgesprochen werde, da Manches, was in seiner Abgerissenheit nicht schön ist, im Zusammenhang mit den andern Theilen in einem ganz andern Lichte erscheinen kann und umgekehrt. Nichtsdestoweniger muss ein Urtheil auch über diese kleinsten Glieder bereits versucht werden, da gerade die Bestätigung oder Verwerfung desselben durch den Zusammenhang grossen Nutzen für die Feststellung des Gesammturtheils gewährt. Ist so Periode für Periode durchgegangen, so kann man nun aufsteigen zu der höheren Einheit, der Periodengruppe. Hier gilt es nun die Construction der Gruppe aus den einzelnen Perioden zu untersuchen, wozu die Ausdehnung der letzteren eben so wohl wie ihr inneres Verhältniss zu einander und zum Ganzen der Gruppe in Betracht zu ziehen ist. In diesem Stadium tritt nämlich schon die Frage nach der musikalischen Einheit mehr in den Vordergrund, als dies bei den einzelnen Perioden der Fall sein konnte. Als grössere Glieder des Ganzen müssen sie nothwendig bereits eine höhere Art von Einheit und Abgeschlossenheit in sich bekunden, die Melodien, Harmonien, Rhythmen und sonstigen nach der Gattung des Kunstwerks hinzutretenden Bestimmungen müssen in Verwandtschaft zu einander stehen, sei es durch den Parallelismus der Gleichheit oder den des Gegensatzes. So nun immer weiter zu grösseren Theilen aufsteigend ist dasselbe Verfahren fortzusetzen, bis man zuletzt bei dem Ganzen selbst anlangt, wo nun die kleineren wie grösseren Theile erst ihr gehöriges Licht und durch die bereitwillige Unterstützung der Phantasie volles Leben bekommen können. Im höchsten Maasse wird hier das anzuwenden sein, was oben schon vom Einzelnen gesagt wurde: jeder einzelne Punkt, welcher uns bei dem schrittweisen Vorgehen Anstoss erregte, muss jetzt seine Erledigung finden, daher müssen die Gründe zu seiner endlichen Bestätigung oder Verwerfung mit einer Klarheit zu Tage treten, welche wiederum für die Beurtheilung des Ganzen nur höchst förderlich sein kann. Fast unvermerkt — wenn wir nicht eben jeden Schritt mit vollstem Bewusstsein thäten — gelangen wir auf diese Weise zu einer sicheren Entscheidung der Hauptfrage, ob das Kunstwerk schön, ob es ein einiges Ganze sei, das doch innerhalb der Einheit der Mannichfaltigkeit hinreichenden Spielraum gewähre.*) — Mit der Erreichung dieses Zweckes ist die Hauptsache gethan, und so weit es sich nur um das Musikalische handelt, könnten wir die Thätigkeit des Aesthetikers für abgeschlossen erklären. Da die musikalischen Formen eines wirklichen Kunstwerkes eine in der Musik überhaupt darstellbare Idee vergegenwärtigen, so kann mit Recht verlangt werden, dass auch über die Bestimmung dieser das Nöthige beigebracht werde. Aus den oben angegebenen Gründen können und müssen wir uns auf einige leise Andeutungen beschränken. Um die Gefahr, in Phantastereien und symbolische Spielereien zu gerathen, möglichst zu vermeiden, lege man sich zuerst die Frage vor: in welchem Moment des vorliegenden Werkes wird voraussichtlich die Idee am klarsten hervortreten? Die Antwort wird nach der Gattung, zu der das Stück gehört, verschieden lauten; ist es eine Oper, so wird man sich an die Handlung und den Charakter der auftretenden Personen wenden, um von diesen Dingen den Schlüssel zur Erfassung der in der Musik ausgedrückten entsprechenden musikalischen Idee zu holen. Da hier so feste Anhaltspunkte gegeben sind, so wird ein Fehlgreifen bei nüchternem Verfahren leicht zu vermeiden sein; fast ebenso leicht auch beim Oratorium und einfachen Liede, da in beiden ebenfalls begriffliche Gedanken vorliegen, denen in der Musik etwas entspricht. Nur muss man sich hüten, die durch die Begriffe dargestellten Ideen in die Musik hinein zu tragen, statt zu untersuchen, ob sie in dieser wirklich vorhanden sind und, wenn sie darin sind, sie nachzuweisen. Kaum der Erinnerung aber bedarf es, dass hier Nichts gemeint sein kann, als das Aufsuchen der musikalischen Idee, welche eine und dieselbe mit der in den Textesworten gegenwärtigen sein muss, wenn das Kunstwerk echt ist. Weit unsicherer und schwieriger ist es, aus reinen Instrumentalwerken auch nur die allgemeine Idee mit solcher Bestimmtheit heraus zu demonstriren, dass man nicht bei dem blossen »mir scheint«, »auf mich macht es den Eindruck«, und was dergleichen Aeusserungen einer subjectiven Auffassung mehr sein mögen, stehen bleiben muss. Ueberlegt man hier die verschiedenen Elemente, Melodie, Harmonie, Rhythmus und Accentuation, Periodenbau, Instrumentation, so ist es keine Frage, dass alle die Fähigkeit haben, eine musikalische Idee zu vergegenwärtigen, allein dasjenige, worüber am wenigsten gestritten werden kann, was am objectivsten dem Hörer und Leser entgegentritt, ist anerkannter Maassen der Rhythmus, der uns die Art der Bewegung, die besondere Idee bestimmt. Am

*) Um nicht zu weit geführt zu werden, ist hier auf manche nahe liegende Punkte, die an sich wohl eine Erörterung verdienten, nicht eingegangen worden, z. B. wie wir aus Obigem die Maximen herleiten, nach denen der Zusammenhang der vier Sätze einer Symphonie etc. zu untersuchen ist.

sichersten wird man daher gehen, wenn man ihn zuerst genau durch das ganze Tonstück verfolgt; liegt in diesem überhaupt eine klare, einheitliche Idee, so kann sie nicht verfehlen, im Rhythmus sich in unverkennbarer Weise geltend zu machen. Was sich mit der Untersuchung des Rhythmus am leichtesten verbinden, ja kaum von ihr trennen lässt, ist die Erwägung des Periodenbaues, welcher daher gleich mitgenommen werden mag, wenn auch später auf ihn wieder zurückzukommen ist. Nächst diesen beiden Elementen dürfte es für unsren Zweck am besten sein, die Instrumentation vorzunehmen. Wir räumen ihr aus dem einfachen Grunde die zweite Stelle ein, weil der Charakter des Klanges der Instrumente nächst dem Rhythmus am wenigsten von blos subjectiver Auffassung verkannt werden kann. Freilich giebt es auch da Sym- und Antipathien in Menge; will man aber auf diese rein persönlichen Dinge Rücksicht nehmen, so muss man auch schon beim Rhythmus an irgend welcher Objectivität verzweifeln, denn wir kennen Personen, welchen z. B. der Walzerrhythmus beinahe unerträglich ist, und so wird es Anderen mit anderen Rhythmen gehen. Von den noch übrigen Momenten ist es unzweifelhaft, dass der Harmonie eine grössere Bestimmtheit innewohnt, als der Melodie, die ja schon durch die blosse Verschiedenheit des Vortrages einen ganz verschiedenen Ausdruck annehmen kann. Für das einzelne Individuum und die Stimmung desselben werden diese beiden Bestandtheile des Kunstwerkes vielleicht gerade die am unzweifelhaftesten und stärksten wirkenden sein, aber eben wegen der Innerlichkeit, mit der sie wirken, sind sie für Gewinnung objectiv gültiger Resultate die wenigst geeigneten. Alle diese Potenzen nun nach sorgfältiger Prüfung zusammengefasst, werden in den meisten Fällen wohl dazu führen, mit ziemlicher Bestimmtheit die im Tonstücke liegende Idee wenigstens im Allgemeinen zu bezeichnen; ist dies aber geschehen, so bleibt als letzte Aufgabe zu untersuchen, in wie weit sich diese im Ganzen enthaltene Idee nun in jedem, auch dem kleinsten Theile offenbart, wie vom Meister nicht der unscheinbarste Zug gethan ist, der nicht derselben Idee diente. So weit wir es mit dem Tonstück selbst und allein zu thun haben, lässt sich weiter kein Zweck auffinden, die Untersuchung ist daher mit der Erreichung dieses letzten abgeschlossen. Was der Aesthetiker noch weiter mit der erlangten Einsicht macht, gehört in die reine Philosophie und kann daher nicht hier Gegenstand der Erörterung sein.

b) Wie für den Aesthetiker, so ist auch für den Historiker nach gemachter Analyse die Form dasjenige, was zuerst sein Interesse in Anspruch nimmt, aber doch in einer anderen Weise. Zwar wird auch er genau eingehen auf die Art, wie schon die kleineren Theile, Sätze und Perioden, mit einander zu grösseren Gliedern verbunden sind, doch wird er einerseits dies nicht um seiner selbst willen thun, andererseits wird er sein Hauptaugenmerk auf jene grösseren Glieder und ihre Verbindung richten. Da er die Stellung eines Kunstwerkes in der Entwickelung der Kunst und sein Verhältniss zum Künstler erforschen will, so besteht für ihn die Thätigkeit wesentlich in der Vergleichung mit den vorangegangenen und nachfolgenden Kunstwerken, die er zu diesem Zwecke ebenso genau wie das vorliegende Tonstück selbst analysirt haben muss. Welche Reihenfolge dabei zu wählen ist, ergiebt sich aus der Natur der Sache. Aufsteigend von dem engeren zum weiteren Kreise wird das Werk zuerst in Zusammenhang mit früheren Schöpfungen desselben Componisten, dann mit denen anderer gleichzeitiger, endlich mit denen der Vorläufer zu setzen, somit zu untersuchen sein: wie hat derselbe Künstler früher diese Form behandelt? wie ist sie von seinen Zeitgenossen behandelt worden? welche Weise ist dieser vorangegangen, an welche hat diese angeknüpft? u. s. f. Ebenso ist der Vergleich mit den folgenden zu ziehen. Wird diese ganze Untersuchung mit einer musikalischen Form zum ersten Male angestellt, so ist dabei die ganze Entwickelung der Technik derselben, im weitesten Sinne des Wortes, darzulegen; darf diese dagegen als aus früheren Untersuchungen bereits bekannt vorausgesetzt werden, so genügt es im Allgemeinen, den Punkt der Entwickelung anzugeben, in den dieses Werk fällt, worauf dann gleich die specielle Beziehung hervorgehoben werden kann, in welcher dasselbe nun zu seiner Umgebung steht. Es muss demnach sorgfältig verglichen werden, wie früher in den Werken dieser bestimmten Gattung die thematische Behandlung einer Melodie beschaffen war, welche Harmonie darin zur Anwendung gebracht worden, welcher Rhythmen, welcher Instrumente man sich dabei bediente, und alle diese Punkte sind nach der soeben gemachten Unterscheidung entweder in ihrem ganzen Zusammenhange oder nur in ihrer Entwickelung während der nächsten Vergangenheit und Folge zu behandeln. Ungleich schwerer, aber unbedingt nothwendig ist die Beantwortung der Frage, wie die künstlerische Idee sich allmählig eine immer vollkommenere Form geschaffen habe, bis sie auf dieser Stufe gerade in diese eingegangen sei. Aus einer äusserlichen Aufzählung von Namen und Daten in chronologischer Folge kann diese Einsicht nicht gewonnen werden: hier gilt es vielmehr, in die Tiefen des schaffenden Geistes einzudringen, sich in die Personen der ganzen Reihe von Künstlern, welche dabei in Betracht kommen, so weit man es nur im Stande ist, nach einander zu versetzen und mit Zuhülfenahme alles Bekannten dem Arbeiten der Phantasie jedes Einzelnen nachzuspüren. Wir sind hier an einen Punkt gelangt, wo sich keine besonderen Vorschriften des Verfahrens mehr aufstellen lassen; wer die Fähigkeit, bis zu einem gewissen Grade in eine andere, früher dagewesene Persönlichkeit und zwar die eines Tonkünstlers, zu versetzen, nicht besitzt, dem kann sie schwerlich durch Regeln von aussen zugeführt werden, der ist eben kein Historiker, wenigstens keiner im Gebiete der Musik. Wie nothwendig aber zu diesem Eingehen in das eigenthümliche Wesen eines Künstlers die Kenntniss aller der äusseren Verhältnisse, unter denen er gelebt und die auf ihn gewirkt, ist, bedarf keines Nachweises, ebensowenig dass, was oben berührt wurde, umgekehrt das genaue Studium des Werkes zu Aufschlüssen über die Individualität des Schöpfers führt. Diese Wechselbeziehung muss bei jedem zu untersuchenden Kunstwerke berücksichtigt werden, da auch im Grossen die äussere Geschichte der Kunst zu dem Verständniss der inneren, die innere zu dem der äusseren wesentlich beiträgt. — Wie weit übrigens der Historiker die Untersuchung des Aesthetikers mitmachen wird, kann im Allgemeinen nicht bestimmt werden, da es einerseits von dem jedes Mal zu behandelnden Werke, andererseits aber auch davon abhängen muss, wie weit der Historiker zugleich Kunstkritiker sein will.

c) Für den dritten Fall genügt es nach dem Bisherigen nur das in's Auge zu fassen, wodurch die Methode des Recensenten von der jener Beiden abweicht, oder vielmehr, welche weiteren Schritte durch den eigenthümlichen, hier vorhandenen praktischen Zweck nothwendig gemacht sind. Da es sich bei der ästhetischen und historischen Untersuchung nur um die Wissenschaft handelte, so konnte die Frage ganz übergangen werden, wie viel von den einzelnen Operationen etwa in eine Darstellung aufzunehmen sei

oder nicht; diese Frage aber tritt hier gerade recht in den Vordergrund. Wollen wir Jemand über ein Gemälde unterrichten, so erzählen wir ihm, was das Auge Alles auf der Tafel sieht und wie die einzelnen Gegenstände zu einander stehen. Der Hörer oder Leser einer solchen Erzählung kann sich auch ohne das Gemälde zu sehen eine ungefähre Vorstellung von demselben machen, wenn die Erzählung nur mit einigem Geschick gemacht ist. Statten wir einen eingehenden Bericht über eine Statue, Statuengruppe oder über ein architektonisches Kunstwerk ab, so machen wir es ganz ähnlich, wie bei dem Gemälde, ja verschaffen dem Leser wo möglich sogar eine sinnliche Wahrnehmung des Kunstwerkes durch Randzeichnungen und dergleichen. Was ist in der Musik zu thun, um dem Lernenden eine Vorstellung von dem zu besprechenden Tonstücke zu geben? Dass eine blosse Beschreibung mit Worten hier nicht möglich ist, auch das Gewünschte nicht erreicht, ist eine allbekannte Sache: nichtsdestoweniger bringt die geistreichste und gründlichste Besprechung eines Werkes dem Leser gar keinen Nutzen, wenn ihm nicht auf irgend eine Weise der Zugang zu dem Werke bis zu einer nicht allzugrossen Entfernung geöffnet wird. Dies zu erreichen dürfte das beste, auch gewiss unter weitaus den meisten Verhältnissen ausführbare Mittel sein, das Werk vor den Augen des Lernenden zu analysiren, in Worten dabei darzustellen, was darstellbar in Worten ist, das Uebrige ihm geradezu durch musikalische Zeichen vorzuführen. Dass dies nicht unmöglich ist, wird man nicht bezweifeln, wenn man bedenkt, dass es ja nur darauf ankommt, die Hauptzüge des Werkes wiederzugeben — wie man ja auch bei der Erzählung dessen, was ein Landschaftsgemälde darstellt, nicht jeden Grashalm beschreibt. Instrumentation, Periodenbau, Harmonie lassen sich durch Worte in ziemlich hohem Grade verdeutlichen, namentlich für letztere liessen sich vielleicht Abkürzungen und Zeichen einführen, welche allgemein anerkannt keinen Zweifel über das, was gehört werden soll, übrig liessen. Selbst der Rhythmus lässt sich in Worten wohl darstellen, allein seine Versinnlichung durch Notendruck ist so leicht, raumersparend und so viel klarer, dass dieses Mittel unbedenklich den Vorzug verdient. Geradezu unbrauchbar wird der Ausdruck der Worte für die Melodien, und diese müssen schlechterdings abgedruckt werden, nicht aber, wie man es wohl hin und wieder sieht, eine aus dem Stücke nach Willkür des Recensenten ausgesuchte, sondern consequent die Hauptthemata des Werkes. Werden hier jedes Mal die einzelnen Theilchen oder Takte derselben mit Zahlen bezeichnet, so wird es möglich sein, selbst die thematische Behandlung der Motive im Allgemeinen mit Erfolg zu schildern. Sind insbesondere die zu recensirenden Tonstücke klein, so genügt es gewiss meistentheils, nur ein Thema, das den Kern des Ganzen bildet, hinzustellen. Es muss, meinen wir, Jedem einleuchten, dass der Leser schon durch wirkliche Kenntniss dieses einen Thema's einen besseren und richtigeren Begriff von dem Werke, das er vielleicht zum ersten Male nennen hört, bekommt, als durch alle überschwänglichen Redensarten über den unbeschreiblichen Eindruck dieser »süsslächelnden Melodie«. Auch hier kann der Grad der Ausführlichkeit nicht vorweg abgemessen werden, weil äussere Verhältnisse in unberechenbarer Weise einen zwingenden Einfluss üben können; allein auch nur wenige Schritte auf dem bezeichneten Wege führen weiter, als das Zurücklegen der ganzen Strecke des falschen Weges. Möge man die Analyse so kurz fassen, wie nur möglich, möge man es bei einer noch so kleinen Skizze bewenden lassen, nur sorge man dafür, dass die Züge dieser Skizze scharf und deutlich geführt sind, dass die Hauptsache Jedem zum Verständniss gebracht ist.

Zum Schluss seien uns nur noch wenige Bemerkungen gestattet. Von literarischen Hülfsmitteln fast ganz abgeschnitten, sind wir nicht im Stande gewesen, uns genau zu unterrichten, wo mancher der hier ausgesprochenen Gedanken schon früher geäussert ist; dass Manches schon sonst gesagt ist, haben wir wohl in der Erinnerung. Aber wäre in dem Gesagten auch nichts wesentlich Neues enthalten, so wollen wir zufrieden sein, wenn die Zusammenstellung der zerstreut aufgestellten Grundsätze, welche selbst unseres Wissens noch nicht gemacht war, der Sache, um die es uns ganz allein zu thun ist, einigen Nutzen bringen kann. Dass noch Manches hinzugefügt, gebessert, weiter ausgeführt werden müsste, verhehlen wir uns nicht, allein die mannichfachsten Verhältnisse hinderten uns, im Augenblick mehr zu geben. Wir hoffen unseren Vorsatz: an einem Beispiel zu zeigen, wie das Gesagte von uns gemeint sei, bald ausführen zu können.

Schlussbemerkung der Redaction.

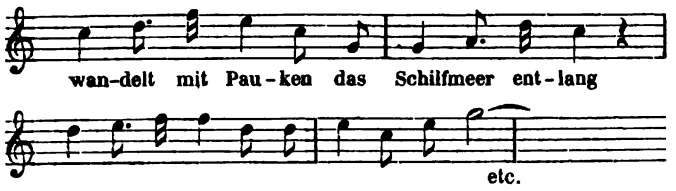
Wir haben dem obigen gewiss sehr anregenden Aufsatze nur Weniges beizufügen. Aus den letzten Absätzen desselben wird der Leser entnommen haben, dass der Verfasser keineswegs fordert, es müsse die ganze Untersuchung, die der Beurtheilende vorzunehmen hat, dem lesenden Publikum weitläufig vorgeführt werden. Das würde weder dieses selbst, noch eine an bestimmte Raumverhältnisse und an eine bestimmte Erscheinungsfrist gebundene Redaction passend finden. Er fordert aber mit Recht, dass auch in der kürzesten Recension der wesentliche musikalische Inhalt dem Leser dargestellt werde. Schwierig erscheint uns die Sache nur gerade bei grösseren, complicirten Werken. Dem Leser ein solches so weit zu beschreiben, dass er eine Vorstellung davon erhalte, grenzt nahe an die Unmöglichkeit. Es kommt hier immer darauf an, auf was für ein Publikum der Recensent rechnen darf. Ist es ein solches, wie es eigentlich sein sollte, welches nämlich selbst mit allem Interesse den Erscheinungen folgt, sie also selbst kennt, dann wird die Darlegung der ganzen Rechnung, die Aufzählung und Kritik aller Seiten des Kunstwerkes wohl erlassen werden können. Der Recensent wird den gesunden oder kranken Kern desselben enthüllen und dem Leser überlassen, mit Hülfe der Recension sein eigenes Urtheil zu bilden. Denn das scheint uns sicher, dass ein Kunstwerk seine tausend Seiten hat, von denen es betrachtet werden kann, und wiederum eine einzige, die aber entscheidend ist. Gelingt es dem Recensenten diese als gesund oder krank darzulegen, trifft er hierin den Nagel auf den Kopf, dann wird er mehr wirken, als wenn er die Sache von allen möglichen Seiten beleuchtet, aber in den Kern nicht eindringt. — Kann der Beurtheilende auf ein solches Lesepublikum nicht rechnen, sollte dieses etwa blos amüsirt sein wollen oder nicht selbst mit erleben und mit denken, — dann freilich ist er der Phrase überliefert, oder er schreibt und wird nicht gelesen.

Kritische Anzeigen.

C. Reinecke, Mirjam's Siegesgesang, Concertarie für Sopran mit Begleitung des Orchesters. Op. 74. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

D. Dieses Werkchen macht im Ganzen den Eindruck einer Gelegenheitscomposition, giebt aber als solche von dem

Geschick des Verfassers in Erfindung und Gestaltung, was er schon so vielfach bewährt hat, wiederum ein rühmliches Zeugniss. Den Text bildet eine freie Bearbeitung des bekannten Siegesliedes im alten Testamente; ein kurzes Recitativ von frohem, dabei kräftigem Ausdrucke leitet ein, dann beginnt (4/4 Takt C-dur) der Siegesgesang, in marschartigem Rhythmus:



mit Pizzicatobegleitung und Harfe. Für besonders bedeutsam oder gar neu wird niemand die Melodie ansehen; gewisse Wendungen, in welche der Componist vielleicht ihre Eigenthümlichkeit gesetzt wissen möchte, das f des ersten, das d des zweiten Taktes scheinen uns sogar die Kraft des Ausdrucks etwas zu schwächen; doch schlägt dieselbe in ihrem Rhythmus und der Färbung in der Begleitung einen festlich-triumphirenden Ton an, den das ganze Stück mit Glück festhält. Nach dem ersten Schlusse auf A-moll beginnt ein pathetischer Seitensatz, der die Erwähnung der Niederlage enthält, und an dessen Schlusse die Worte »wie eitel ihr Rühmen«, »der Herr hat gesprochen, und unter im Schilfmeer ging Reiter und Ross« in eindrucksvoller Declamation hervorgehoben werden, über welche die getheilten Cello's und Bratschen ein düsteres Colorit verbreiten. Von neuem setzt das Hauptmotiv ein und führt, nach einer andern Schlusswendung, zu einem gewichtigen, getragenen »Ehre dem Herrn«, welches auch weder melodisch noch harmonisch Ungewöhnliches bietet, in letzterer Beziehung auch von Schumann'schen Anklängen nicht frei ist; doch wirkt es an seiner Stelle sehr und hier muss hervorgehoben werden, wie geschickt der Componist verstanden hat, in dem kleinen Rahmen dieses Stückes einheitliche Gestaltung mit Mannichfaltigkeit im Einzelnen zu verbinden. Mit den Worten »Sein Hauch unser Schwert« wird der Ausdruck belebter; nach den Worten »Keiner entrann« folgt ein kurzes Recitativ erzählenden Inhalts; nach demselben setzt das Hauptmotiv in B-dur ein, durch C-moll werden wir nach C-dur zurückgeführt; der Ausdruck des Triumphes steigert sich bis zum Schlusse, wo die Blasinstrumente noch einmal die Melodie bringen, die Singstimme einen kühnen Lauf auf das hohe c macht, sich auf demselben einen Takt lang hält und trillernd schliesst. So bekommt zum Schlusse auch die Bravour ihr Recht.

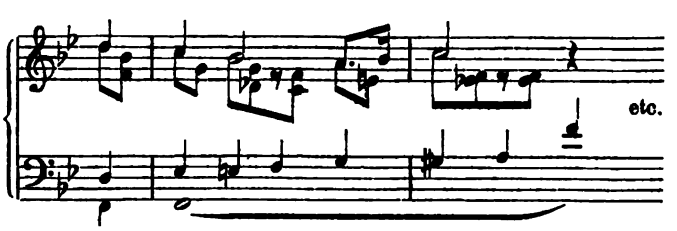
Oscar Weil, Danses sérieuses pour le Piano, Op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

—— Phantasiestücke für das Pianoforte. Op. 4. Derselbe Verlag.

—— Fliegende Blätter. Leichte Stücke für das Pianoforte. Op. 6. Derselbe Verlag.

Die Opuszahlen wie der ganze Charakter dieser Stücke lassen den Anfänger erkennen. Zwar nicht einen solchen, der noch blind und ziellos umherirrt und den gemässen Ausdruck dessen, was ihn innerlich bewegte, nicht zu finden wüsste: im Gegentheil müssen wir Demselben Maasshaltung in den Mitteln und bestimmten, ausgesprochenen Styl nachrühmen, Vorzüge, die sonst Erstlingswerken nicht eigen sind. Wir schreiben dies, abgesehen von guter Schule, den Mustern zu, die sich der Componist sichtlich vorgesetzt hat. Und zwar sieht man bald an den Motiven und ihrer harmonischen und rhythmischen Behandlung, dass auch ihm die neuromantische Schule das Element ist, in welchem er lebt und Athem schöpft, und welches ihn zu diesen eigenen Schöpfungen angeregt hat; und es scheinen ihm in dem ersten Hefte Chopin, in dem zweiten Schumann und seine Nachfolger als Muster vorzuschweben. Freilich sehen die Nachbilder im Vergleich zu den Mustern etwas blass und farblos aus; es ist besonders eine Seite, die des weichen und süssen Ausdrucks, welche des Componisten eigener Individualität am meisten zu entsprechen scheint, welche sich denn auch wie ein rother Faden durch die sämmtlichen Stücke hindurchzieht und ihnen einen Gesammtcharakter verleiht, den einer im Ganzen etwas übermässigen Zartheit und Weichheit. Auch in der Handhabung zeigt sich eine gewisse Befangenheit und Unsicherheit frei aufzutreten und mit Bewusstsein zu gestalten; die Melodien, sind sie gleich mitunter recht anmuthig und sangbar, entbehren doch jedes freieren Schwunges und jeder intensiven Kraft; auch weiss ihnen der Componist keine Mannichfaltigkeit zu geben und sie durch Wechsel mit Seitensätzen und hinzukommenden Motiven zu heben, was doch auch in diesen kleineren Formen z. B. Schumann sehr wohl verstanden hat; dieselben Melodien, ja in manchen Stücken ein und dasselbe Motiv, bilden in fortwährender Wiederholung und Verarbeitung den Bestand eines ganzen Stückes und dies macht viele derselben eintönig und leer. In der Harmonienbildung verräth er viel Sinn für das Einschmeichelnde und Wohllautende, lässt sich aber hier mitunter verleiten, durch Gegenbewegungen und Durchgänge harmonische Folgen hervorzubringen, die mehr auf Combination und Berechnung, als auf Eingebung des Gefühles beruhen. Ob der Componist zu eigentlicher musikalischer Arbeit Fähigkeit besitzt, kann nach den kleinen begrenzten Formen, worin er sich uns bis jetzt zeigt, kaum beurtheilt werden; und wenngleich die meisten der Stücke Interesse für des Verfassers Talent abzugewinnen wohl geeignet sind, so müssen wir doch in seinem Interesse wünschen, dass derselbe aus diesem mattherzigen, süssen Tone herauskomme und mit mehr Kühnheit und Freiheit auftrete, wenn er auch nur als Claviercomponist sich Geltung verschaffen will.

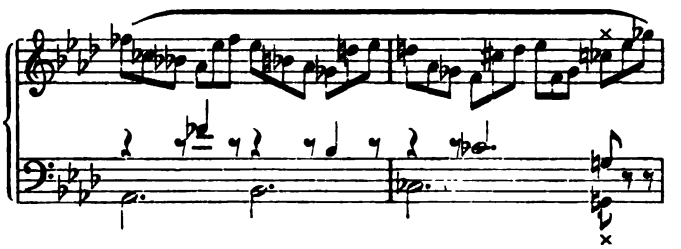
Nach diesen Bemerkungen brauchen wir über das Einzelne nicht viel mehr zu sagen. Die Tänze Op. 3 (G-dur, A-moll, C-moll, C-moll) erinnern, besonders der zweite, an Chopin's Mazurken; freilich sind sie von der Genialität Chopin's weit genug entfernt. Der vierte ist rhythmisch eigenthümlich durch den Gegenschlag der linken Hand auf dem zweiten Viertel; doch auch das wird durch die Consequenz, mit der es bis zu Ende ausgeführt wird, monoton. Von den Phantasiestücken (Op. 4) heben wir das zweite (B-dur, 4/4) wegen seiner anmuthigen Melodie hervor; hier ist es aber, wo er die Wirkung derselben einmal durch eine Gegenbewegung nicht hebt, sondern beeinträchtigt:



Auch das erste Stück (⁶/₈ F-dur) ist leicht gewebt und anmuthig; die drei letzten schwächer, das letzte (D-dur) ganz matt und leer. In den fliegenden Blättern Op. 6 ist die Form noch kleiner und noch weniger Veranlassung für den Componisten, einmal kräftig aus sich herauszutreten. Wir heben unter den 11 Nummern dieses Heftes Nr. 6 (D-moll) hervor, welches einmal etwas fester und kräftiger einherschreitet und nicht ohne Charakter ist; dann auch Nr. 10 (C-moll), welches von anmuthigem, etwas träumerischen Ausdrucke ist und durch das Concertiren von Bass und Discant Interesse erregt. In mehreren Stücken (Nr. 7, 8) verletzen wieder, bei aller Einfachheit der Melodie, gesuchte und forcirte Harmonien; über die andern ist wenig zu sagen; nur begreifen wir nicht, was bei dem Walzer (Nr. 1) die Ueberschrift tanzlustig soll, da dies zu den vielen Syncopen, durch welche das erste Viertel fast immer verdeckt wird, wenig stimmt. — Sollen wir noch etwas hinzufügen, so wäre es das, dass es uns scheint, als würden auf einer gewissen Stufe der technischen Bildung diese Stücke nicht ohne Nutzen anzuwenden sein; technische Schwierigkeiten bieten sie im Ganzen nicht und wollen doch alle gleichmässig und fein vorgetragen sein. So möchten wir sie also für den Unterricht recht angelegentlich empfehlen.

Fr. Kiel. 2 Impromptus pour le Piano. Op. 19. Berlin, Schlesinger.

Diese beiden Stücke bilden zu den vorher besprochenen einen rechten Contrast. Auf den ersten Blick sehen wir, dass wir es mit einem reifen Talente zu thun haben, welches Leichtigkeit und Fluss der Erfindung mit wirklichem Geschick der Factur verbindet. Wir sagen dies ganz ohne Rücksicht auf die grösseren Leistungen, durch welche Kiel in letzterer Zeit entschiedene Erfolge errungen und in der Kritik zwar verschiedene Beurtheilungen, aber überall Anerkennung einer nicht gewöhnlichen Begabung gefunden hat. Wir nehmen darauf für jetzt keine Rücksicht, sondern halten uns lediglich an's Vorliegende. Da tritt uns gleich in dem ersten Stücke (Des-dur ⁹/₈, Andante) eine freie, ausdrucksvolle, weit ausgespannte Melodie entgegen, mit interessantem, originellem Abschlusse, in einem zweiten Theile geschickt und fliessend weitergeführt, mit hübschen Passagen geschmackvoll umkleidet; dann folgt ein etwas bewegteres Trio, mit kühnen aber nicht unschönen Modulationen, in seiner Vollgriffigkeit technisch sehr dankbar; darauf wird die erste Melodie wiederholt. Uns scheint schon das Trio im Verhältniss zum ersten Theile etwas kurz gerathen, das Motiv desselben fordert entschieden zu feinerer Verarbeitung auf; und dass nachher nur der erste Theil des Hauptsatzes, und nicht der ganze wiederholt wird, ist sicher verfehlt und stört das Ebenmaass sehr. Und wenn auch bei aller Eleganz und allem Schwunge der Melodie nicht geleugnet werden kann, dass ein Anflug von Salonluft das Ganze durchweht, so wäre es doch im höchsten Maasse ungerecht, das schöne Talent und die gute Schule des Verfassers nicht mit Freuden anerkennen zu wollen. Das zweite Stück (Prestissimo, ¹²/₈ As-dur) mit seinen rollenden Achtelfiguren ist technisch und in der Arbeit noch interessanter, voll Leben und Bewegung, voll feiner Züge hinsichtlich der Modulation und imitatorischen Arbeit; die Gestaltung ist keine so feste, es kommt nicht zu festen Themen und dadurch bleibt der Gesammtcharakter ein unbestimmter, phantastischer. In der Harmonie wird zuweilen dem Spieler viel zugemuthet, z. B. S. 3,



eine Stelle, die unser Ohr nicht verträgt, obgleich wir nicht so pedantisch sein wollen, dem Componisten eine, wie uns scheint, naheliegende Aenderung vorzuschlagen. Uebrigens ist das Stück so schwer, dass seine Ausführung Wenigen der Intention des Componisten gemäss gelingen möchte.

Berichte.

Dresden. *S.* Sie wünschen von mir kurze Berichte mit summarischem Urtheil über das hiesige Musikleben. Gestatten Sie mir, dass der erste eine Ausnahme davon mache und sich etwas ausführlicher über unsere Stadt selbst und deren musikalische Institute und Leistungen verbreite. Der Leser kennt dann ein für alle Mal den Boden, auf dem wir uns hier bewegen, weiss, was er von unseren Kunstzuständen zu halten hat; und mir erwächst der Vortheil, mich bei meinen späteren Mittheilungen nicht immer von Neuem auf diese allgemeinen Voraussetzungen zurückbeziehen zu müssen.

Dresden hat eine schöne Natur und seine Bevölkerung, wie die Sachsens überhaupt, ein Uebergewicht an Gemüth. Die landschaftliche Schönheit macht die Leute »aushäusig« (wie man in Westfalen sehr bezeichnend sagt), fordert sie zu Spaziergängen und Landparthien auf, erklärt den massenweisen Besuch der öffentlichen Lokale, der Gartenconcerte u. s. w., erklärt die Gewohnheit, Sommerwohnungen auf den nahe gelegenen Dörfern oder Villen zu beziehen. Der Gemüthszug im hiesigen Volkscharakter giebt der Bevölkerung jene Freundlichkeit, Zuvorkommenheit, Liebenswürdigkeit, die für die Dresdener sprüchwörtlich geworden ist, entfremdet sie aber auch geistigen Interessen, erschwert ihnen das Sichabschliessen nach aussen, die Concentration auf sich selbst. Beide Umstände bewirken es, dass Dresden wesentlich ein Ort des Genusses, des Wohllebens ist, nicht der Arbeit, der Forschung, der Production. Statt der Luft der Intelligenz, die sich z. B. in Berlin bis zu abstossender Kälte, zum hämischen Volkswitz steigert, lagert sich über unseren Ort die Gemüthlichkeit. Das geistige Niveau Dresdens steht im Ganzen nicht sehr hoch, hart Holz wird hier nicht gehauen, Neues und Bedeutendes selten zu Tage gefördert. Unter den hiesigen Gelehrten ist kaum Einer, der selbstständige Forschungen anstellte und wissenschaftliche Originalwerke schriebe, kaum Einer, der einen deutschen, einen europäischen Ruf geniesst. Ein literarischer Verein zum Behufe wissenschaftlicher Vorträge, Specialstudien, Kritiken u. s. w. und mit der Veröffentlichung seiner Originalarbeiten fehlt uns hier gleichfalls. Die hiesige Malerakademie respräsentirt nicht, wie die analogen Anstalten Düsseldorfs, Münchens, Berlins, eine eigentliche Schule mit ausgesprochener Richtung, sondern huldigt principlos einem bequemen Eklekticismus. Die Benutzung der königl. Bibliothek Seitens des Publikums ist im Ganzen spärlich, unter den Besuchern der Gemäldegallerie sind die Fremden bei Weitem in der Ueberzahl und der Besuch des Theaters ist, wie überall, mehr Sache der Mode, der Ehre, der Unterhaltungssucht, als ästhetisches Kunstbedürfniss.

Auch in musikalischen Dingen herrscht das gemüthliche Behagen vor: auch hier weniger Originalproduction als technische

Uebung und Ausführung, weniger bestimmte Richtung als geselliges Amüsement. Gute Musik hört man verhältnissmässig wenig, dafür aber viel Salon- und Unterhaltungsmusik. Wie anderwärts, cultivirt man auch bei uns mit Vorliebe das Pianoforte; der Gesang dagegen, besonders der häusliche Liedergesang, gehört zu den Seltenheiten, Schubert, Schumann und Franz sind in den Familien ziemlich unbekannte Grössen. An der Spitze der öffentlichen Corporationen und Anstalten stehen die königl. Capelle und die Oper. Beide würdig, ja durch einzelne Persönlichkeiten meisterhaft vertreten, ihre Leistungen nie verfehlt oder gar schlecht, vielmehr im Ganzen immer edel und genussreich. Gegenüber dem Stabilismus z. B. der Münchner Odeonsconcerte*) und der Berliner Operncapelle verdient es Anerkennung, dass die hiesige auch Werke der neuesten Zeit in die Programme ihrer Symphonie- und Quartettsoiréen aufnimmt und dem Publikum wenigstens Urtheil und Vergleich mit den Werken der Classicität möglich macht. Die kleineren Privatorchester, welche fast täglich in den bessern öffentlichen Lokalen spielen, machen zwar die classischen Tonwerke populär, neutralisiren aber diese Wirkung wieder durch die massenhafte Tanz- und Salonmusik, womit sie ihr Programm füllen. Das Publikum vom Schlechten zu entwöhnen und allmählig für gute Musik allein heranzubilden, gehört nicht zu ihren Aufgaben: sie wollen allen Ständen etwas bieten und durch möglichst starke Frequenz sich den pecuniären Gewinn sichern. Auch unter den Gesangvereinen, gemischten wie männerstimmigen, thut sich keiner hervor, der unentwickelte Dilettantismus verhindert gediegene Leistungen und die Ausführung grösserer Tonwerke; das geistliche »Palmsonntags-Concert«, wird nicht in einer Kirche, sondern im Hoftheater gegeben und vom Opernpersonal mit blosser Beihülfe der städtischen Vocalvereine ausgeführt. Die beiden musikalischen Bildungsanstalten, das »Conservatorium« und die »Lehranstalt für Tonkunst« bekunden in ihren halbjährigen Prüfungen, dass sie ihren Aufgaben in erfreulicher Weise genügen; dass man aber das ästhetische und kunstgeschichtliche Element in ihrem Lehrplan vermisst, ist ein gemeinsamer Mangel der meisten Anstalten dieser Art. Am treuesten spiegelt sich der musikalische Lokalgeist im »Tonkünstlervereine«. Dieser hätte, wenn er nicht ein blosser Ensemble- und Concertverein sein will, am ehesten die Pflicht, die wissenschaftliche Seite der Musik hervorzukehren und dadurch ein Gegengewicht gegen die maass- und sinnlose Productivität der heutigen Musik, gegen die Fluth blosser Aufführungen in unserer Stadt, gegen die überwiegend executive Bethätigung der Vereinsmitglieder selbst zu gewinnen. Aber diese Seite ist im hiesigen Tonkünstlerverein fast gar nicht vertreten, während z. B. in Berlin keine Zusammenkunft dieser Gesellschaft ohne einen geeigneten Vortrag und dessen sofortige Durchsprechung vorübergeht. Unser Verein dagegen versammelt sich nur um zu spielen und — in seinen passiven Mitgliedern — das Vorgetragene anzuhören; ein Urtheil, eine Frage über das Gehörte äussert sich nur schüchtern und ausnahmsweise im Privatgespräch: die Pausen zwischen den vorgeführten Stücken füllen sich mit ganz beliebiger Unterhaltung über unmusikalische Aeusserlichkeiten, harmlose Personalien u. s. f. Gerade dieser Tonkünstlerverein müsste dem blos passiven Musik hören ein Gegengewicht bieten, durch Anregung des musikalischen Denkens, durch Heranbildung des musikalischen Urtheils, durch Besprechung musikalischer Principienfragen, durch Mittheilung ästhetischer Grundanschauungen u. s. w. Aber für Dresden, wo es an wissenschaftlichen und namentlich rede-gewandten Capacitäten fehlt, ist der Verein gerade in dieser Fassung charakteristisch.

*) Unser Correspondent hatte hier auch das Leipziger Gewandhaus genannt; wir glaubten dasselbe nicht stehen lassen zu dürfen. Denn einmal ist der »Stabilismus« nicht das schlimmste Uebel dieser Anstalt (wie unsere Leser aus Nr. 2 dieser Bl. wissen), dann aber ist der Vorwurf heute auch nicht mehr so begründet wie vor Jahren. So hat man ja erst vor Kurzem Kiel's Requiem hier zur Aufführung gebracht. Dass aber das Gewandhaus kein Institut für Experimente sein darf, sondern für echten reinen Kunstgenuss, damit wird ja auch unser Herr Correspondent einverstanden sein. D. Red.

Leipzig. *S. B.* Nachdem wir in der vorigen Nummer unser Verhältniss zu den Gewandhausconcerten näher dargelegt haben, kehren wir jetzt zur einfachen Berichterstattung zurück, dem Leser überlassend, nach Mittheilung der weiteren Programme zu beurtheilen, in wie weit die Direction guten Willen zu haben scheint, den Wünschen nach einheitlicheren und strengeren Programmen gerecht zu werden.

Das 12. Abonnementconcert im Gewandhause (8. Januar) fand bei noch nicht völlig hergestellter Gesundheit des Herrn C. Reinecke unter der Direction des Herrn David statt und brachte an der Spitze Mozart's Ouvertüre zur Zauberflöte in selbstverständlich feiner und schwungvoller Weise. Frau Rübsamen-Veith fand darauf Gelegenheit, sich durch den etwas breiten aber einfachen und musikalischen Vortrag einer Arie mit Recitativ aus »Figaro's Hochzeit« (»Endlich naht sich die Stunde«) vielen und gerechten Beifall zu erwerben. Schade, dass sie bald darauf durch Ausführung einer Händel'schen Arie (aus »Esther«: »Der Kön'ge Herr u. s. w. Halleluja«) den guten Eindruck wieder verwischte. Unbegreiflich bleibt uns bei dieser Ausführung, der man den Namen »Gesang« nicht mehr beilegen kann, der absolute Missgriff im Tempo. Die Bravoursängerin, welche die Passagen dieses Halleluja in diesem Tempo erstens herausbringt, dann aber auch den Charakter des Stücks festhält, müsste erst wieder geboren werden. Nun wird man nicht verfehlen zu sagen: »Unsren heutigen Sängern fehlt die Coloraturfertigkeit, die zu Händel gehört.« Es ist aber nicht dem so! Wir sind vielmehr der Ansicht, dass Frau Rübsamen-Veith genügende Coloratur besitzt, aber dass sie entweder nicht weiss, wie eine solche Arie gesungen werden muss, oder dass ihr Niemand vernünftigen Rath gegeben hat. Versuche die geschätzte Dame einmal die Arie um so viel langsamer zu nehmen, als nöthig, um jeden Ton mit voller Klarheit und Bestimmtheit hervorzubringen. Wir wetten, binnen 24 Stunden singt sie die Arie ganz annehmbar*). — Herr E. Pauer aus London erfreute das Publikum durch seine bereits ziemlich allgemein bekannte Leistung im Es dur-Concert von Beethoven. Wir glauben jedoch dieses Werk schon sicherer und vollendeter von ihm gehört zu haben. Von den zwei kleinen Stücken, die er noch spielte: B dur-Variationen (Impromptu) von Schubert und ein selbstcomponirtes Saltarello, — vermochte nur das erstere wärmeren Antheil zu gewinnen. — Den zweiten Theil bildete Mendelssohn's ewig junge Musik zum »Sommernachtstraum«, und zwar wurden diesmal blos die Musikstücke gegeben, ohne verbindendes Gedicht. Die Tempi schienen uns auf der äussersten Linie des Möglichen zu stehen; namentlich wollte uns das Notturno gar zu unruhig erscheinen. Bei demselben war es auch auffallend, dass Herr David gleich in den ersten Takten zusehends schneller wurde, als ob es ihn bei einem ruhigen Tempo nicht litte. Warum man bei dem Intermezzo ganz unbefriedigend mit dem C-Akkord abschloss, ist uns nicht klar. Besser wäre doch wohl bis Seite 80 Takt 8 der Partitur fortzufahren.

*) Wir sehen eben in dem von J. Maier bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Clavierauszuge dieses Oratoriums, dass das Tempo des Halleluja wohl mit »Presto« aber ♩. = 84 angegeben ist. Das giebt aber ein gerade noch einmal so langsames Tempo als das war, in welchem Frau Rübsamen-Veith die Arie wirklich sang.

In Herrn v. Bülow's zweiter »Soirée für ältere und neuere Claviermusik« (10. Januar), welche wir nicht besucht haben, spielte derselbe laut Programm folgende Pièçen: 1) Suite D-moll Op. 91 in vier Theilen von J. Raff. 2) a. La Leggerezza, b. Il Capriccio, aus Op. 51 von J. Moscheles. c. Spinnlied aus Wagner's Holländer, d. Valse-Impromptu, von F. Liszt. 3) Dritte Fantasie, C-moll, von W. A. Mozart. 4) Sonate, Op. 110, As-dur, von L. van Beethoven. 5) Don Juan-Fantasie von F. Liszt.

Nachrichten.

Der Berliner Domchor hat in seinem ersten diesjährigen Concerte folgende Werke zur Aufführung gebracht: »Tu es Petrus« von A. Scarlatti, »Adoramus« für Männerstimmen von G. B. Martini, »Crucifixus« von Caldara (neue Bearbeitung von Teschner), Arie aus Händel's »Messias« (Frl. M. Strahl), Motette von Hammerschmidt, Chor für Sopran und Alt aus der Cantate: »Christ lag in Todesbanden« von J. S. Bach (der ausgeführte Grundbass von W. Rust), Motette von J. Ch. Bach, Duett aus Mendelssohn's »Lobgesang« (Frl. Strahl, Hr. Otto), Psalm 2 von Mendelssohn.

Im letzten Abonnement-Concert in München wurde Beethoven's Pastoral-Symphonie aufgeführt. Münchner Blätter behaupten, Beethoven'sche Musik fände »von der dortigen Hofkapelle eine Ausführung, die keine Concurrenz zu scheuen habe, kaum die des Pariser Conservatoriums«. — In demselben Concerte spielte Herr A. Kömpel aus Hannover Compositionen von Spohr und David, und wurde »mit Beifall überschüttet«.

Auch das kleine sächsische Städtchen Herrnhut hat seine »Soiréen für Kammermusik«, die Herr Stadtmusikdirector Neubauer veranstaltet.

Der Grossherzog von Oldenburg hat, in Folge der dortigen Aufführung des Oratoriums »Gideon« von L. Meinardus in Glogau, demselben den Ehrentitel »Musikdirector« verliehen.

Eine neue Oper »Concino Concini« von dem Wiener Componisten Thomas Loewe ist in Prag gegeben worden.

Dr. Ad. Kullak in Berlin, bekannt als Musikschriftsteller, ist gestorben.

In Neapel ist die »Stumme von Portici« nach 35jährigen Hindernissen in Scene gegangen.

Palestrina in Coburg. Stadtcantor Böhm daselbst soll in Begriff stehen, nach dem Beispiel des Salzunger Kirchenchors ein Gesanginstitut zu gründen, und hat am Neujahrstage einen kurzen Chor von Palestrina für Knabenstimmen in der Kirche zur Aufführung gebracht.

ANZEIGER.

[27] In meinem Verlage erschien soeben:

Eschmann, J. C., Musikalisches Jugend-Brevier. Eine Anthologie von 270 Tonstücken aus den Werken von Jos. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven etc. und aus dem deutschen Volkslieder-Schatz für das Pianoforte zu zwei und vier Händen bearbeitet und in fortschreitender Stufenfolge geordnet.

Erste Abtheilung: 50 deutsche Volks-Kinderlieder. Op. 40, Heft I. 20 Sgr.

Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. Vierhändig. Op. 41, Heft I. 25 Sgr.

Weissenborn, E., Op. 24. Scheiden. Walzer für das Pianoforte zu 4 Händen arrang. 17½ Sgr.

— — Op. 37. Reiselieder. Walzer für das Pianoforte. 12½ Sgr.

Cassel, im Januar 1863. **Carl Luckhardt.**

[28] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Becker, D. G., Op. 16. 3 Duetten für 2 Violoncells ohne Daumenaufsatz.	1	10
— — Op. 17. 2 Sonaten (leicht ausführbar) f. Pfte. Nr. 1 (C). 15 Ngr. Nr. 2 (Am.). 20 Ngr.	1	5
Duvernoy, J. B., Op. 258. Die Schule des Zusammenspiels (Ecole concertante). 15 Etudes faciles et dialoguées, p. Pfte. à 4 mains	1	15
Kania, E., Op. 22. 2 Etudes caractéristiques p. Pfte. Nr. 1, *L'Ondine*. 17½ Ngr. Nr. 2, *La Fileuse*. 12½ Ngr.	1	—
Landwehr, J., Op. 11. *Une première rencontre*, p. Pfte.	—	10
Lysberg, Ch. B., Op. 2. *In die Berge* (*Sur la Montagne*) Lied für 4 Männerstimmen. Part. u. Stimmen	—	17½
— — Op. 62. *Idylle* p. Pfte. arr. à 4 mains	—	10
— — Op. 68. *La Ballerina*. Caprice de genre arr. p. Pfte. à 4 mains	—	20
O'Kelly, Jos., Op. 18. *Naples*. Tarantelle p. Pfte.	—	15
Methfessel, A., Op. 109. *Das deutsche Lied* für Solostimmen u. Männerchor mit 2 Althörnern, Tenorhorn u. Basstuba (od. Pfte.). Part. u. Singst.	—	22½
Reichardt, C., Op. 22. Nr. 2, *Das Lied vom alten Fritz*, für Bass-Solo u. Brummstimmen. Part. u. Stimmen	—	7½
Richards, B., Op. 7. Andante con moto. Pastorale p. Pfte.	—	15
— — Op. 74, 1re Tarantelle p. Pfte.	—	22½
Richards, Br., Op. 59. *Walisische Phantasien* f. Pfte. Nr. 1, *Nord-Wales*	—	20
— — Op. 61. *Das Echo von Luzern*, f. Pfte.	—	15
— — Op. 62. *Der Knab' vom Berge*, f. Pfte.	—	12½
— — Op. 63. *Was sagen denn die wilden Wogen?* Duett von Glover, f. Pfte. übertr.	—	17½
— — Op. 67. Nr. 2, *Louise*. Notturno für Pfte.	—	12½
Richards, Br., Op. 68. *Des Sommers Blumen sind dahin*. Lied von Hay, f. Pfte. übertr.	—	12½
Thomas, C. A., Op. 2. Etüden zur Ausbildung der Pedaltechnik, f. Orgel. Heft 1.	—	22½
Vogt, J., Op. 50. *Die Mai-Glocken*. Charakteristisches Tonstück f. Pfte.	—	17½
Winterberger, A., Op. 10. 20 Gesänge f. S. (od. T.) mit Pfte. geh.	2	25
— — Idem einzeln. Nr. 1, *Die Klosternelke*, 5 Ngr. Nr. 2, *Ständchen*. 7½ Ngr. Nr. 3, *Lied des Gärtners*. 5 Ngr. Nr. 4, *Der Traum*. 5 Ngr. Nr. 5, *Ich armes Mädchen*. 5 Ngr. Nr. 6, *Ich will, ich arme Dirne*. 7½ Ngr. Nr. 7, *Die schlanke Wasserlilie*. 5 Ngr. Nr. 8, *Lehn' deine Wang' an meine Wang'*. 7½ Ngr. Nr. 9, *Die blauen Frühlingsaugen*. 5 Ngr. Nr. 10, *Wandl' ich in den Wald des Abends*. 5 Ngr. Nr. 11, *Es hat die warme Frühlingsnacht*. 5 Ngr. Nr. 12, *Es war ein alter König*. 7½ Ngr. Nr. 13, *Die einsame Rose*. 7½ Ngr. Nr. 14, *Himmelsbote*. 7½ Ngr. Nr. 15, *Seit ich dich zuletzt gesah'n*. 10 Ngr. Nr. 16, *Alice Brand*. 10 Ngr. Nr. 17, *Wenn in der Schwüle*. 7½ Ngr. Nr. 18, *Gondelfahrt*. 7½ Ngr. Nr. 19, *Könnt'st du lächeln noch einmal*. 10 Ngr. Nr. 20, *Leb' wohl!* 10 Ngr.		

[29] Im Verlage von **A. D. Geisler** in **Bremen** ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Kurth, H., (Dirigent des Domchors) **Bremisches Liederbuch** geistlicher und weltlicher Gesänge für Schule und Haus. Duodez. brosch. 10 Sgr.

Bremisches Liederbuch nannte der Herr Verfasser dies Büchlein nicht, als ob es etwa für Bremen ausschliesslich bestimmt wäre, sondern weil der Gebrauch dieser Lieder in dem Bremischen Domchor, dessen Dirigent er ist, sich als zweckmässig bewährt hatte, glaubte er durch diese Widmung gleichsam den freudigen Dank über den Erfolg seiner Leistungen ausdrücken zu müssen.

Empfehlen wird sich, wie der Verfasser hofft, das Buch durch die reiche und für den Unterricht geeignete Auswahl von Liedern und Kirchengesängen, denen die Sangnoten jedesmal hinzugefügt sind, und eignet sich so ganz besonders zur Einführung in Schulen. Auch der höchst billig gestellte Preis, so wie das handliche Format werden der weiten Verbreitung des hübsch ausgestatteten Büchleins förderlich sein.

[30] Zwei **ausgezeichnete Sologeigen** — die eine von **Nicol. Amati 1695**, die andere von **Anton Straduarius 1710** — sind zu verkaufen. Näheres ist auf frankirte Briefe, oder durch persönliche Anfrage in **Henry Litolff's** Verlagshandlung zu Braunschweig zu erfahren.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 21. Januar 1863. **Nr. 4.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Messe von Robert Schumann. — Recensionen (Elemente der Musik von A. v. Dommer). — Berichte aus Wien und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Messe von Robert Schumann.

(Für 4stimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. Op. 147. Nr. 10 der nachgelassenen Werke. Partitur Pr. 5⅓ Thlr., Clavierauszug 3⅓ Thlr., Chorstimmen 1⅔ Thlr. und Orchesterstimmen 6 Thlr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.)

S. B. Eine katholische, lateinische Messe von Robert Schumann?! Von dem Protestanten und Erz-Romantiker?! Kirchenmusik von dem Sänger der »Liebeslieder« und der »Romanze vom Gänsebuben«?! — Und warum nicht? Der »Protestant« verschlägt gar nichts; wie viele Messen sind von Protestanten componirt (auch Bach schrieb welche), und werden in katholischen Kirchen aufgeführt! Der lutherische Katechismus selbst enthält ja den grössten Theil des verdeutschten Messtextes, das »et in sanctam catholicam ecclesiam« in: »und eine heilige christliche Kirche« verwandelnd! — Aber der Erzromantiker, der Freigeist! — Darauf ist nun freilich nichts weiter zu sagen, als: Mozart war auch ein Romantiker (Zauberflöte!) und als »Freimaurer« natürlich auch ein wenig Freigeist, und hat doch eine erkleckliche Anzahl Messen geschrieben, die in katholischen Landen als Brevier gelten; von Beethoven gar nicht zu reden.

Mit Jenen freilich streiten wir nicht, die das Höchste der Kirchenmusik in Palestrina und Bach erblicken (es giebt böse Zungen, welche auch uns zu diesen alten Zöpfen rechnen). Wer in der Kirchenmusik nicht den Ausdruck verschiedener subjectiver Gefühle, sondern eine selbstständige Welt von Tönen sucht, die nur in hundertmal geläuterter und gereinigter Weise ein Abbild jener Gefühle ist, ein Paradies von Erhaben- und Herrlichkeit, dessen Anschauen auch wieder läuternd und reinigend wirkt, dem bleibe die Schumann'sche Mess-Musik ferne! Wo aber Mozart, Haydn, oder Beethoven und Cherubini, wo nicht gar etwa deren Nachahmer nebst jenem Tross liederlicher Gesellen Aufnahme finden, die ihre mit eitlem Krimskrams erfüllten Marktbuden in die Kirche tragen (wo ist der Heilige, der sie hinauspeitscht?), da kann man auch die Schumann'sche Messe zur Ehre Gottes aufnehmen und aufführen. Und ganz Unrecht hatte jener alte Stadtmusikus nicht (siehe Deutsche Musik-Zeitung Jahrgang 1, S. 44), der »von allen neueren Componisten Rob. Schumann allein für befähigt hielt, wirkliche Kirchenmusik zu schreiben.« Wenn nämlich irgend Einer die Klänge, die uns in der alten eigentlichen Kirchenmusik so ganz eigen ergreifen und uns durch das Gefühl das undefinirbare Wort »Kirchenstyl« klar machen, in ihrer Wesenheit erfasst und hin und wieder in moderne Tonsprache glücklich übersetzt hat, so ist es Robert Schumann. Merkwürdig bleibt freilich, wie jener alte Stadtmusikus, der doch die noch von der Presse feuchte Partitur der Messe nicht kennen konnte (und früher hat Schumann keine »Kirchenmusik« geschrieben), diese Seite Schumann's entdeckte. Eine Wahlverwandtschaft mit dem alten S. Bach ist freilich klar, man braucht nur gewisse Stellen der »Kreisleriana« gut gespielt zu hören, um sie zu erkennen. Diese flüssige Polyphonie, der Adel der Ideen, der Reichthum der Harmonie, diese höhere, reinere Luftströmung, in die man versetzt wird, und die uns weit über des alten Kapellmeister Kreissler Leiden und Freuden hinaus in Regionen trägt, wo der menschliche Egoismus aufhört und das Sehnen und die Freude der Seligen anfängt, — das sind die Momente, wo die Romantik an dem äussersten Punkte ihrer Peripherie angelangt, wieder mit dem Heiligen zusammenstossend erscheinen will.

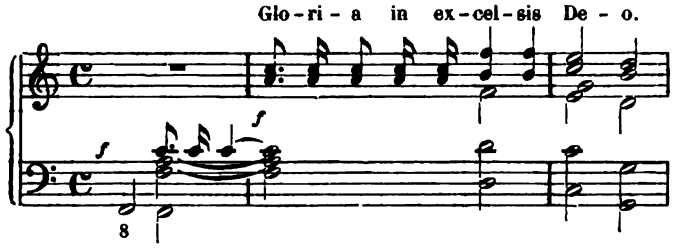
Doch halt! Wir wollen gleich hier nochmals und möglichst nüchtern bemerken, dass Schumann's Messe wohl Momente, einzelne Stellen, aufzuweisen hat, wo man sich sagt: Himmel! Wenn es so fortginge, da wäre das ja selbst nach einer Papae Marcelli-, oder nach dem Credo der H moll-Messe wunderbar zu hören; da wäre ja nur noch die Frage, ob Einem nicht schliesslich — —! Doch keine Blasphemie! Denn es sind allerdings wieder Stellen und Stücke in der Messe, die uns kläglich aus dem schönen Traume herabstürzen auf den Boden der Enttäuschung, Stellen, die an die Peri und Liebeslieder anklingen*) u. s. w.

Nun aber fein ordentlich zu Werke gegangen! Die Leser haben ein Recht zu der Frage: Wie sieht denn diese Schumann'sche Messe eigentlich aus, dass der Referent sich und uns zuerst in den siebenten Himmel hinaufziehen zu wollen scheint und plötzlich wieder ein so hartes Urtheil spricht? —

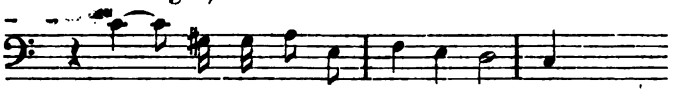
Da wolle denn der Leser nun zuerst das »Gloria« mit uns aufschlagen und den Anfang desselben betrachten. Unsere Messe ist natürlich eine »Trompeten- und Paukenmesse«, der Componist nimmt den ganzen Chor, volles Orchester (ausser den Streichern und Holzbläsern noch 2 Hörner,

*) Man wird hier einwenden, das sei bei früheren Componisten auch der Fall, dass ihre kirchlichen Compositionen von den weltlichen nicht so sehr unterschieden sind. Vergessen wir aber nicht, dass der weltliche Styl sich erst später völlig entwickelt hat. Was damals galt, wo die Style noch nicht entwickelt waren, kann heute nicht gelten, wo sich Alles geschieden hat. So kann man auch Kinder oft nicht unterscheiden, ob es Buben oder Mädchen sind.

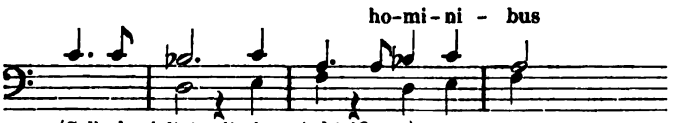
2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken), dann die (förmlich ausgeschriebene) Orgel in Anspruch. Mit diesen Mitteln (vorläufig noch ohne Posaunen) bringt er das »Gloria in excelsis Deo« zur Aussprache. Das Stück hat C dur-Vorzeichnung, fängt aber mit dem F-Akkord an, worauf sich der Satz durch den Sextakkord d, f, h zum C- und G dur-Dreiklang wendet. Wir begnügen uns mit einem Auszug auf zwei Zeilen, nur beifügend, dass der Chor zuerst mit C eintritt und im zweiten Takt vierstimmig wird; dass ferner die Violinen dazu in schwirrenden 32stel Noten und gebrochenen Akkorden sich von der Tiefe in die Höhe schwingen; dass die Pauken dabei wirbeln und dann mit den Trompeten im Fanfarenton einstimmen.



Dieser Gedanke bildet den Grundstock unseres »Gloria« und kehrt im Laufe mehrmals wenigstens ähnlich wieder. Er verleiht dem Stück einen grossartigen und ächt kirchlichen Charakter. Neben ihn stellt sich über dieselben Worte eine zu imitatorischen Eintritten vom 21. Takt an verwendete Figur,



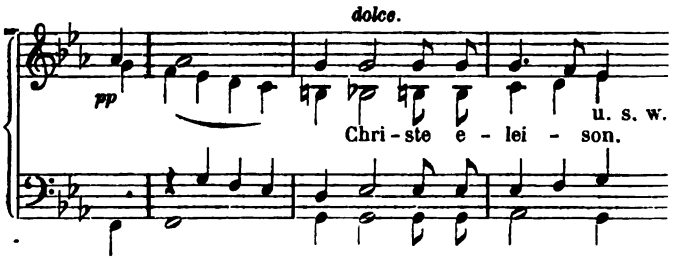
die gut absticht, nur leider durch sehr erzwungene Anticipationen (Seite 17 der Partitur im letzten Takt der Sopran, Seite 18 im 1. Takt der Bass, und am ärgsten im 2. Takt der Alt) entstellt wird. Der Satz kehrt darauf in den Anfang zurück und wird Seite 21 tonisch kräftig abgeschlossen. — Nun die Worte »et in terra pax« von einzelnen Chorstimmen nacheinander gebracht, eine kleine Melodie voll himmlischer Verheissung, und mit reizender in sich selbst zurückkehrender Wendung*).



(Cello begleitet mit einer Achtelfigur.)

Abermals kehrt das Anfangsmotiv wieder. Die Worte »Laudamus te« u. s. w. bis zum »gratias« fasst der Componist in einen kurzen, imitatorisch beginnenden Satz zusammen, dessen Pointe das »glorificamus te«. Darauf das »Gratias« von einer Sopran-Solostimme in rührenden Klängen intonirt, später vom Chor wiederholt. Am Schlusse dieser Stelle stört uns eine Mendelssohn'sche Reminiscenz und eine allzu naiv klingende Wiederholung des Wortes »gratias«. Hierauf tritt ein breiter von wuchtigen Vierteln des Basses begleiteter Satz zum »Domine Deus« ein, die Posaunen ertönen zum ersten Mal, und die Singstimmen intoniren eine Art von Antiphonie; leider macht das abgerissene von vielen Pausen unterbrochene Wesen dieser Chorsätze keine gute Wirkung. Es ist etwas Schleppendes in dem Stück, das uns nicht behagen will; die Posaunen thun's den Singstimmen an und drücken sie. Schumann hat hierin öfter gefehlt. Die Singstimmen, ertönen sie einmal, erheben auch den Anspruch zu dominiren und wollen fortwirken, nicht unterbrochen werden. Etwas sonderbar tritt später das »qui sedes« auf. Nach dem G moll-Sextakkord mit dem bereits 3 Takte liegenden b des Basses, würden, so glauben wir, hundert neu dazu tretende Contrabässe nebst einem halben Dutzend Orgeln nicht hinreichen, mit dem B dur-Dreiklang die Wirkung zu machen, die Schumann hier beabsichtigt zu haben scheint, — die Harmonie ist innerlich lahm. In halbtönigen und chromatischen Schritten drückt sich darauf der Chor, namentlich der Sopran, im »Miserere« bezeichnend genug bis in die klanglose Tiefe hinab, um nach einem raschen Uebergang von F nach C forte und in voller Majestät mit dem »Quoniam tu solus sanctus« einzutreten. Harmoniefolge und Modulation (von C nach H-dur und zurück bis F) stehen an der äussersten Grenze des Kühnen und Gewagten. Bald darauf mit dem »Cum sancto spiritu« ein fugenähnlicher Satz, der an den Endpunkten des Thema's vom vollen Chor durch Ausrufungen »Amen, Amen« unterbrochen und erst allmählig in Fluss gebracht wird. Nach einer kurzen Durchführung kehrt das Anfangsmotiv des Gloria wieder; noch einige Engführungen, und der Satz geht in grossartigem ff breit und würdig zu Ende.

Bevor wir uns zu dem jähen »Sturze« aus der Höhe dieses Gloria vorbereiten, wollen wir noch das Kyrie nachholen. Es besteht aus einem nicht zu langen, langsamen Satz in C-moll 4/4. Nach einem Instrumentalvorspiel, das den Gedanken des »Kyrie« sogleich ausspricht, tritt der Chor ein, vorerst in vereinzelten sich folgenden Stimmen, bis sich Alle gesammelt haben. Das Thema giebt sich als Ausdruck einer sehnsuchtsvollen Bitte, die immer dringender wird. Sehr bemerkenswerth scheint uns nach dem verhallenden pp des »eleison« der weiche Eintritt des »Christe«. Rhythmus und Modulation deuten hier sehr schön den Trost an, den die Anrufung Christi gewährt.



Das »Christe eleison« verharrt in diesem weicheren, volleren Ton. Sonderbar klingt die Anticipation des Alt, welche durch die tiefe Lage sich noch unsicherer macht (Seite 7 Takt 4). Das ganze »Christe« nimmt nur 11 Takte in Anspruch, worauf ebenso schön wie unvermerkt das Kyrie wieder eingeleitet wird.

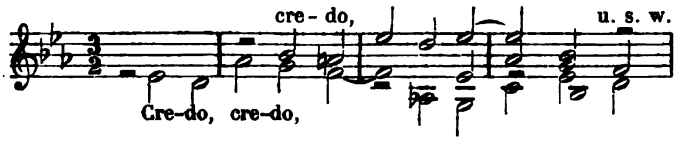
In diesem ganzen Kyrie und dem folgenden Gloria waltet ein klarer Geist; die Sätze heben sich plastisch von einander ab, die Gedanken entwickeln sich natürlich und mit feiner Beherrschung; der störenden Seltsamkeiten sind verhältnissmässig wenige, sie verschwinden in dem Wohlklang des Ganzen. Zugleich hat Alles einen gewissen kirchlichen Charakter; wenigstens verletzt Nichts, oder doch nur selten fällt eine vorübergehende Note störend auf.

Mit dem »Credo« fängt die Sache an bedenklicher zu werden. Zwar ist an diesem Satz schon so Mancher gescheitert; aber ein Componist wie Schumann durfte nicht scheitern; — es ist jedoch der Fall.

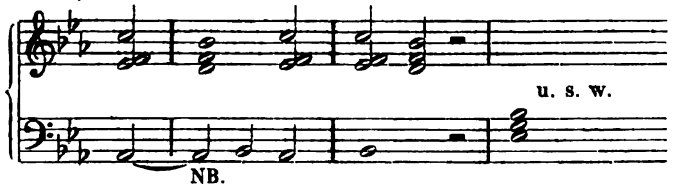
Der Anfang verspricht viel. Ein Credo-Thema stellt sich auf und scheint den Satz beherrschen zu wollen; ein

*) Schade dass Schumann im Sopran von der Melodie abweicht. In der Kirchenmusik ist Consequenz der Durchführung so überaus geeignet, den Ernst und die Würde zu fördern.

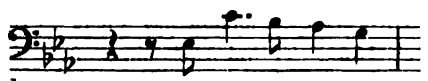
Thema von jener Wucht, die an dieser Stelle ganz passend ist und durch die imitatorische Behandlung sogleich den rechten kirchlichen Eindruck macht:



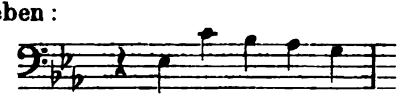
Leider wird dieser Charakter nicht beibehalten, der Componist fällt bald in Homophonie und es fehlt nicht an trivial klingenden Rhythmen und Melodien. Gleich nach dem 7. und 8. Takt, in welchen übrigens der Bass nicht gut klingt (weil der Grundton des Secundakkords sich nicht auflöst)



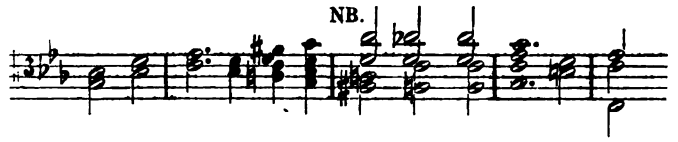
folgt das »patrem«, das in seiner parallelen Rhythmik gegen den Anfang stark absticht. Die punktirte Figur des »factorem coeli« scheint uns ebenfalls nicht lobenswerth. Hätte der Componist einfach statt:



so geschrieben:

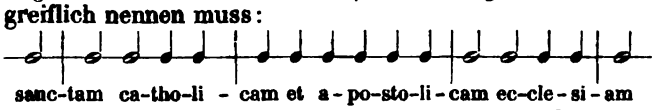


die Sache würde weit würdiger klingen. Nun folgen einige falsche Declamationen: visibiliûm, invisibiliûm, Dominûm, filiûm, genitûm, und der Männergesangsatz des »et in unum Dominum« mit seinen hinaufgeschraubten Tenoren (Alt wäre viel besser gewesen) und dem chromatischen Rückgang klingt doch gar zu gezwungen.



Vielleicht wollte der Componist mit dieser Harmoniefolge den »Gekreuzigten« bezeichnen, — aber die Mittel scheinen uns dann verfehlt. — Messenkenner werden weiter darüber erstaunen, wie Schumann das »Incarnatus« u. s. w. behandelt. Abgesehen davon, dass er nicht, wie sonst gebräuchlich, einen eigenen weihevoll behandelten Satz daraus bildet, scheint ihn hier wieder eine materielle Auffassung bestimmt zu haben. Die chromatisch abwärts ziehenden Akkorde und der sonderbare und doch nichtssagende Bass dabei machen den Eindruck, als ob die Musik darstellen solle, wie Christus aus der lichten Höhe des Vaters nun in den Schmutz des gemeinen Menschenlebens herabsteigt. Das will aber das Incarnatus wohl kaum andeuten, vielmehr handelt es sich hier um ein Geheimniss der ewigen Macht und Liebe. Das chromatische Element in seiner Unreinheit scheint uns zum Ausdruck desselben durchaus nicht geeignet.

In diesem Tone und mit diesen wühlenden Bässen geht's nun fort bis zum »resurrexit«, welches sich kraftvoll abhebt. — Nach dem »non erit finis« mit seiner merkwürdig angewendeten Tredezime kehrt das Credo-Thema wieder und wird auch dem »qui cum patre« unterlegt. Nun folgt wieder eine Declamation, die man geradezu unbegreiflich nennen muss:



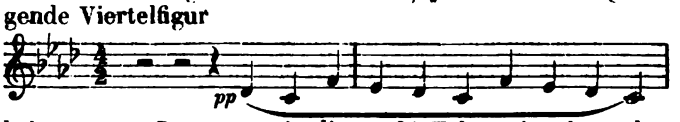
In die kräftige Fuge: »Et vitam« ist das Credo-Thema schön verflochten, — überhaupt eine der besten Parthien des Credo.

Der Schluss ist merkwürdig wirkungslos, nicht allein weil er piano ausläuft, sondern weil in der Modulation die Tonart nicht gehörig festgestellt ist, es fehlt die Berührung der Unterdominantseite und so fühlt man sich am Schluss eines längeren Satzes unbefriedigt. Keine Wirkung ist aber hier eine üble Wirkung.

Auf das Credo folgt ein Offertorium für Sopran- und Violoncell-Solo mit Orgelbegleitung, dem wir, aufrichtig gesagt, gar keinen Geschmack abgewinnen können. Wir wollen uns über die melodischen Züge der Solostimme, die in einem Liede aus dem »Liebesfrühling« passen, und wenn wir nicht sehr irren, auch wirklich dort vorkommen, hinwegsetzen. Was aber das Violoncell-Solo und die Orgel soll, ist uns nicht klar geworden. Wenn ein Instrument einmal als Soloinstrument auftritt, dann muss es auch wirklich etwas zu sagen haben, es muss eine selbstständige Melodie aus- und durchführen (vergl. Bach'sche Soloinstrumente in seinen Arien). Das ist aber hier gar nicht der Fall. Das Violoncell giebt eine vollständig gleichgültige Mittelstimme, ohne allen typischen Charakter. Wir würden, hätten wir die Messe aufzuführen, Orgel und Violoncell-Solo beseitigen, und das Streichquartett begleiten lassen, welches der Componist ohnehin für den Fall einer ermangelnden Orgel hingeschrieben hat.

Nun das »Sanctus«. Was werden unsere katholischen Leser, was die Kenner des katholischen Ritus und der Meisterwerke dieser Gattung dazu sagen, dass Schumann folgendes in eine Nummer zusammenzieht: Sanctus, Pleni, Osanna, Benedictus, O salutaris hostia etc., Sanctus wiederholt, nebst einer ziemlich langen Amen-Fuge!! — Sollte vielleicht, was die einzig denkbare Möglichkeit wäre, der katholisch musikalische Cultus in den Rheinlanden ein anderer sein, als in Süddeutschland? Auskunft darüber wäre sehr erwünscht. Wir begreifen aber dann nicht, was man zur Zeit, als dort noch Instrumentalmessen in den Kirchen geduldet waren, mit Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. angefangen hat, bei denen doch das Sanctus und das Benedictus selbstständige Stücke sind. —

Musikalisch gestaltet sich nun dieser Satz wie folgt. Pianissimo in langgezogenen, langsam wechselnden Akkorden (As-dur $^4/_2$), wie in heiliger Waldesstille, beginnt das Sanctus, Dominus, Deus Sabaoth. Nur eine kleine, auf die Dauer eigentlich ermüdende, jedenfalls wenig sagende Viertelfigur

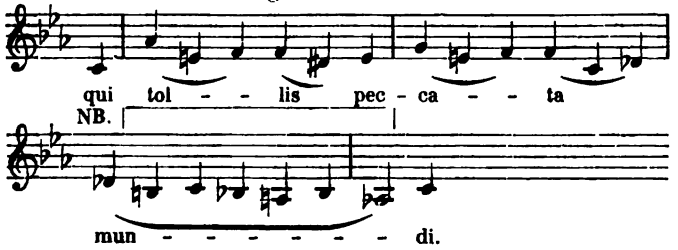


bringt etwas Bewegung in diesen 20 Takte einnehmenden Satz, der immer im Pianissimo verharrt, und über dessen Stimmführung (im Sopran namentlich) Jeder etwas verwundert sein wird, der noch an irgend einer Regel über »Auflösung der Dissonanzen« festgehalten wissen will. Nach Verlauf dieses Satzes bricht in Es-dur das »Pleni sunt coeli« im forte, alla breve und »Lebhaft« herein. Melodik und Rhythmik sind weltlich rhythmisch, namentlich durch die homophone, liedmässige Behandlung der parallel laufenden Stimmen. Ausserdem ist zu bemerken, dass hier die »Peri« ziemlich stark anklingt. — Dieses »Pleni« nimmt

46 Takte in Anspruch, worauf im $^3/_4$ Takt das »Osanna« in Form einer freien, recht schwungvollen Fuge eintritt. 62 Takte. Hierauf 4 Takte fanfarenartig die Wörte »in excelsis Deo« auf dem blossen Es-Akkord mit Pauken, Trompeten und Posaunen. Plötzlich tritt der Jubel zurück und leise Orgelklänge ziehen heran, — man meint, es gelte der heiligen Wandlung. Aber schon nach 4 Takten bringt der Tenor in G-moll, langsamem Tempo und ausdrucksvoller Melodie das »Benedictus«; dieser Gesang wird vom Sopran- und Alt-Chor zweistimmig beantwortet, und es folgt eine alternirende Stelle zwischen diesen Gegensätzen. 44 Takte. Der Satz schliesst mit einer unvollkommenen Cadenz in Es, und ohne irgend eine Rückung bringt ein Bass-Solo das »O salutaris hostia«; auch dieser Satz alternirt mit Chor und einer Sopranstimme (55 Takte), und es kehrt, nach As zurücklenkend, das Sanctus wieder (24 Takte), worauf in lebhaftem Alla breve die Amen-Fuge (67 Takte), in welcher einer jener ächt Schumann'schen Orgelpunkte, wo die Harmonien allen übrigen Tonarten beinahe mehr angehören als der Haupttonart.

Man sieht, dass dieses Stück, wenn die Messe in der Kirche während des Gottesdienstes aufgeführt werden sollte, erst einer Umarbeitung und passenden Einrichtung zum Ritus bedarf, welch' letzterer natürlich nicht nach der Schumann'schen Messe abzuändern ist. Im Concertsaal werden die vielen langsamen Sätze, und die Länge überhaupt (wir haben desshalb die Takte gezählt) auch nicht eben sehr erquicklich wirken.

Es bleibt uns nun noch das »Agnus« zu betrachten übrig. Dieses Stück, seiner Idee nach ganz schön intentionirt, — insofern nämlich im ersten Satz (C-moll $^6/_4$, ziemlich langsam) eine gedrückte Stimmung obwaltet, die sich bei »Dona nobis pacem« (Schnelleres Tempo, As-dur dann C-dur) in sehnsuchtsvolle aber zuversichtliche Klänge auflöst, — scheint jedoch in seinem ersten Absatz in den Darstellungsmitteln gänzlich verfehlt. Derselbe ist für Chor in der Weise geschrieben, dass sich der Sopran in unwirksamer Tiefe bewegt, wozu die Mittelstimmen, namentlich der Alt, eine Figur durchführen, die in der That mehr instrumental als vocal gedacht und erfunden ist. Dies ist nicht etwa desshalb zu tadeln, weil der Text einer rein musikalischen Figur unterlegt ist, wie wir es bei Bach und Händel so häufig und so wirkungsvoll finden, — eine Schreibart, deren Abhandenkommen viel eher zu beklagen ist, als zur Verbesserung des Chorstyls dient —, sondern desshalb, weil die Figur selbst unsinghar, und in ihrer Wirkung durch Singstimmen unschön ist. Hätten wir den Satz umzuarbeiten, so würden wir die getragene Oberstimme einem Alt-Solo zuweisen, die Schumann'schen Mittelstimmen im Wesentlichen aber einer Solo-Viola überweisen; auch dies freilich mit dem Bewusstsein, dass die Figur selbst dadurch nicht schöner und zweckentsprechender wird. Wir wollen zu unserer Rechtfertigung nur diese 3 Takte des Alt hier abschreiben und bitten den Leser, sich dieselben mit dem Text vorzusingen.



In diesem Tone ist die Altstimme fast durch das ganze 37 Takte zählende Stück festgehalten.

Interessant und wirksam ist der Eintritt des »Dona«, indem der Componist nach dem liegenden Unisono-C die Bässe leise nach As hinabgleiten lässt und darauf oben mit dem Akkord f as des einsetzend das Dona bringt. Nur eine kleine, später folgende, Figur hätten wir weggewünscht: sie steht auf Seite 114.

Im Allgemeinen muss aber hier am Schlusse noch bemerkt werden, dass die Messe unter den späteren und nachgelassenen Werken Schumann's sich immerhin durch viele Eigenschaften auszeichnet, die man den meisten anderen dieser Periode nicht nachrühmen kann. Schade auch dass Schumann nicht in einer früheren Zeit sich an eine solche Arbeit gemacht hat, sie hätte ihm selbst noch viel Nutzen bringen können.

Der thätigen Verlagshandlung Rieter-Biedermann sagen wir aber Dank für die Veröffentlichung dieses Werkes, wodurch sie Schumann von einer bisher neuen Seite zu betrachten Veranlassung gegeben hat. Den Concertanstalten sei die Messe als eine interessante Novität jedenfalls empfohlen.

Recensionen.

Arrey v. Dommer, Elemente der Musik. Leipzig, T. O. Weigel, 1862. VI und 368 Seiten. 8. $2^1/_3$ Thlr.

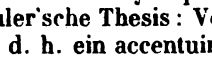
E. K. Das vorliegende Werk gehört einem durch die Verlagshandlung projectirten und durch besonderen Prospect näher charakterisirten Sammelwerke an, welches unter dem Gesammttitel »Elemente der Kunstwissenschaft« erscheinen soll. Die Bestimmung dieser Handbücher und so auch des Dommer'schen ist »die Liebe zur Kunst zu verbreiten und für's Leben fruchtbar zu machen durch Anregung tieferen Studiums, ohne dabei strenge Facharbeiten vorauszusetzen«. Vorausgesetzt wird nur: Kunstsinn und allgemeine Kenntnisse und das Bedürfniss, nicht blos empfangend, sondern selbstständig der Sache näher zu treten. Vollständige Erkenntniss der Kunst kann weder Aufgabe noch Ziel solcher encyklopädischen Arbeit sein, vielmehr eine Popularisirung im edleren Sinne wird erstrebt, damit das Wirkende Nutzen bringe und das Wissbare Gemeingut werde. — Das diesem Plane zu Grunde liegende Bedürfniss nach encyklopädischem Wissen, welches unserer Zeit Reichthum und Armuth bezeugt, wird kein Besonnener abläugnen; man mag es schelten oder preisen, ganz kann man sich der Encyklopädie nicht erwehren; Glück genug, wenn die Werke tieferer Weisheit nicht von jenem Zins auf Zins häufenden Ungeheuer überwältigt werden. Auch sind die besseren Encyklopädien der einzig wahren philosophischen nachgebildet, welche alles Erkannte und Erkennbare auf eine Grunderkenntniss bezieht, also Centrum und Peripherie der Wissbarkeit in ein Gesammtbild fasst: nur in diesem Sinne haben auch abgeleitete Partial-Encyklopädien Grund und Recht. Sind und bleiben sie immer eine zweideutige Gabe, die ebensowohl zerstreuen als sammeln lehrt: so sei hier das selbstständige Gewissen Richter, wie weit jeder Einzelne befugt sei, sich ihrer zu bedienen. Ein Fortschritt der Methode ist, dass die letzten Jahre wachsende Neigung zeigen, das Wirklich-Positive sich anzueignen, wo dann die Historie einen heute sehr heilsamen Vorrang über die Speculation gewinnt. Beides völlig zu trennen wäre eben so unmöglich, wie ihre völlige Ineinsbildung unerreichbar; eine Art Gleichgewicht zwi-

schen beiden suchen die Verständigen unter den Encyklopädisten, deren Hauptverdienst demnach beruhen wird auf logischer Ordnung des Thatsächlichen und sachlicher Vollständigkeit. Dass unser Verfasser dieses hohe Ziel erreicht habe, ist nicht zu behaupten; doch ist löbliches Streben sichtbar, positive Sachkenntniss vorhanden; im Einzelnen des Historischen und Dogmatischen, auch der Theorie und Praxis haben wir manches Disputable gefunden.

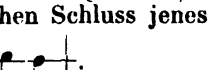
Das Buch ist eingetheilt in: I. Vorbereitung, II. Elemente und Mittel, III. Formen der Tondarstellung. — I lehrt in 2 Capiteln das Allgemeine von Schall und Tonsystem; II in 5 Capiteln von Rhythmus, Melodie, Harmonie, Contrapunkt, Thema etc.; III hat 5 Capitel, enthaltend: Form und Styl, Canon und Fuge, Vocal-, Instrumental-, Kirchen-Musik, Oratorium und Oper. Um den Gang nicht unnütz aufzuhalten, bescheiden wir uns vorerst des Urtheils über diese Disposition und betrachten die Hauptsätze nebst den hervorragenden Einzelheiten.

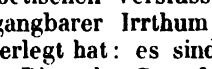
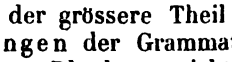
I. 1) Vom Schall, Klang, Ton, Resonanz etc. giebt das Wichtigste aus der Physik, was manchen älteren und neueren Theoretikern mit Unrecht überflüssig scheint, klar zusammengestellt. I. 2) Tonsystem, enthält in 3 Unterabtheilungen: Tonverhältnisse*), Consonanz und Dissonanz, Notation. — Den Anfang der Lehre mit den Intervallen zu machen, ihnen alsbald den grossen und kleinen Halbton zuzugesellen, zudem der gleichschwebenden Temperatur und enharmonischen Tonleiter alsbald zu gedenken, bevor die Grundgestalt der Harmonie, der Dreiklang, erläutert ist: das will uns zwar nicht eben grundlegend bedünken, da es doch nicht blos fasslicher, sondern auch historisch-philosophisch richtiger ist, zu beginnen mit der Naturharmonie des Dreiklangs, aus diesem die Tonleiter zu entwickeln, und nach beiden erst das freie menschliche Gebild der Melodie darzustellen. Aber dieses Einfache scheint so nahe liegend, dass es — zu übersehen erlaubt wird! Wie indess das System der Kirchentöne, der antiken Tonleitern, der alterirten Intervalle (S. 33), ohne Anschauung jenes Ursprünglichen verstanden werde, und was die Aufzählung aller denkbaren Intervalle (S. 34), die, von ihrem Grunde losgerissen, nichts thun, als das Gehör verderben, irgend Jemandem sagen möge: das bekennen wir auch heute nicht zu begreifen, obwohl es seit hundert Jahren manche arbeitsame Tonlehrer so gehalten haben, auf die Gefahr hin, ihre Einleitungscapitel von dem aufmerksamsten Schüler — überschlagen zu sehen. — Consonanz nicht Wohlklang zu nennen, sondern »befriedigend« u. dergl., das ist ein wunderliches Dogma, das wir der Weber'schen Theorie verdanken, die aber das Geheimniss der Harmonie und Tonfreude mehr verhüllt, als enträthselt. Ist Wohlklang falsch gesagt, so darf man auch nicht sagen »angenehmer« Takt durch rhythmische Ordnung (S. 37). Genug von diesem dornichten Capitel — Ausführliches über die grundlegende Theorie habe ich in den Göttinger Gel. Anzeigen 1862 S. 447, 451, 617, 618 darzulegen versucht, worauf ich, um hier den Raum zu schonen, verweisen muss. — Die historischen Notizen S. 37—48 bieten vieles Interessante, doch nicht überall gleich stichhaltig; so ist z. B. wohl nicht Orl. Lasso der erste, der eine Terz zu Anfang oder Schluss gebrauchte; denn Joh. Walter hat bereits 1544 die Terz am Schluss, in dem 5stimmigen Resonet in laudibus, während von Orlando's Tonsätzen die frühesten uns bekannten aus dem Jahre 1565 sind. — Dass unsere Tonkunst sich im 15. Jahrhundert allmählig von der griechischen Theorie emancipirte, ist richtig, aber nicht, dass man völlig mit jener gebrochen (S. 39), da nicht allein die griechischen Namen der Tonleitern, obwohl missverstanden, doch fort galten, sondern das Grundsystem der neueren Tonreihen a b c d e f g offenbar und unzweifelhaft entlehnt ist dem griechischen *σύστημα τέλειον* f. *ἀμετάβολον*, wie es Aristides und Gaudentius in arithmetischen Maassen, Alypius in Notenbuchstaben deutlich genug beschreiben.

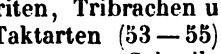
Der II. Theil: »Elemente und Mittel der Tondarstellung« beginnt mit einer Erörterung der rhythmischen Verhältnisse: Rhythmus, Takt und Tempo werden erörtert (S. 52) auf Grund der Hermann'schen Theorie von Ursach und Wirkung, d. h. so dass die Hebung der Stimme erscheint als das Zeugende, Wirkende, die Senkung als das Bewirkte, die Wirkung. Hauptmann, Harmonik und Metrik, S. 226, 241, entwickelt dies weiter dahin, dass die Betonung des mittleren Gliedes im Tripelrhythmus sei . Diesem Satze, den auch Boeckh bei Erläuterung antiker Metra behauptet, können wir bezüglich unserer heutigen Musik nicht beipflichten; jeder Musiker weiss, dass diese Betonung: die gewöhnliche ist, was sich bei der Zusammenziehung zweier Glieder unzweideutig beweiset, indem



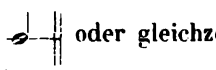
als die gewöhnliche, natürliche Betonung gilt, dagegen diese



als die ungewöhnliche, widerhaarige, syncopische; wie man fühlt im Vergleich von zweierlei Schlüssen, deren erster  wie in der Sarabande Bach's Werke 3,52 gar seltsam und gar nicht ganzschlüssig klingt, der andere  , in der älteren Menuett üblich, eine weit natürlichere, weil nicht syncopische Haltung hat.

Richtig ist die Euler'sche Thesis: Vostremus sonus debet esse principalis, d. h. ein accentuirtes, erstes Taktglied, hier S. 59, 60 hervorgehoben, eine Schutzwehr gegen den abscheulichen Schluss jenes Liszt'schen Lieds in Fis-dur  .

Das allgemeine rhythmische Wesen wird sodann (S. 66) in Vergleich der poetischen Versfüsse weiter erläutert, dabei jedoch ein gangbarer Irrthum erneut, den schon Boeckh's Metrik widerlegt hat: es sind die zusammengesetzten Füsse. Diese hat B. auf ein geringes Maass zurückgeführt, da der grössere Theil derselben zufällige Wortmessungen der Grammatiker betrifft, die mit dem poetischen Rhythmus nichts zu thun haben, namentlich die Epitriten, Tribrachen u. dergl. Auch unsere sogenannten Taktarten (53—55) brauchen so viel Wesens nicht, wenn man, von Schreibwillkür abgesehen, nur einfach erkennt, dass unsere Musik nur dreierlei Rhythmen hat: duplirte, triplirte und aus beiden verbundene, letztere entweder successiv gemischt



oder gleichzeitig durchflochten

. Die Frage, ob Haydn's Gewitter-

*) Hier wird es manchem minder Erfahrenen schwierig sein, die Logarithmen S. 20 zu deuten: es sind nicht Logarithmen der obenstehenden Brüche, sondern die Proportionalen der Logarithmen untereinander.

chor zu lesen sei als ₵ 𝄵, oder C 𝄵, um welche man einst lebhaft gestritten, ist vollkommen überflüssig, rührt den Rhythmus innerlich gar nicht an. Händel und Bach verfahren hier oft willkürlich; mindestens kann die Messias-Arie »Wer mag den Tag seiner Zukunft erharren« ebensowohl wie die andere »O du die Wonne verkündet in Zion« mit 𝄴 gemessen werden, und die Bassarie in dem Bach'schen Motett »Du Hirte Israel« eben so richtig verstanden werden 𝄴 wie 𝄵.

Was von der Melodie gesagt ist, schliesst sich der gangbaren Meinung an, sie zunächst nur als »geordnete Tonfolge« zu verstehen. Marx sagt »Rhythmisirte Tonleiter«, Dommer nennt die »melodische Tonfolge« (S. 70 vergl. S. 68) als Element der ästhetischen Form etc. Uns scheint das oben angedeutete natürliche System, wonach die Dreiklänge sammt deren harmonischen Anwendungen das naturleibliche Element ausmachen, diesen die Tonleiter als menschliche Erfindung nachfolgt, auf beiden aber die geistige Tonbildlichkeit der Melodie sich erbaue, dem Wesen der Sache näher zu stehen und manche Frage zu lösen. Der Verfasser streift ebenfalls an diese Ansicht, wenn er (S. 72) die Oktave für »wenig melodisch« erklärt.

Die Färbung der Tonarten, nach der Theorie der gleichschwebenden Temperatur aufgefasst, ist nach dem Verfasser in nichts als der Tonhöhe verschieden (S. 77, 78); die Akkorde werden terzenweis erbaut, so entstandene heissen Stamm-Akkorde, sofern ihre Intervalle innerhalb Einer Oktave liegen können (S. 82); in Consequenz davon macht man allerlei Zusammenstellungen von je 3 Tönen und nennt sie Dreiklänge (S. 84); ingleichen Septimen, Nonen etc., die None löst sich auf $\frac{9}{g}\ \frac{5}{c}$ . . . (S. 86). — Diese Theoreme sammt was an ihnen hängt, rühren aus der von Rameau bis auf Weber ererbten ganz rationalistischen Auffassung her, die mit Linné's Staubfädenzählung gleichen Grundes und Zieles ist. Wer sie bekämpft auf Grund des natürlichen Systems, steht heute fast allein; doch muss und wird die Wahrheit durchdringen, und schon hat in diesen Tagen Bellermann, in seinem trefflichen Buche über den Contrapunkt, die älteste naturwahre Theorie hergestellt, wonach nur der tonische Dreiklang sammt was ihm tonisch ähnlich, diesen Namen führt, alle Nonen aber Vorhalte sind u. s. w. In ähnlicher Weise sind jüngsthin verfahren: Kocher und Kühmstedt.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. ⊕ Unser reichlicher Concertsegen währt fort, nur sind gegenwärtig die Orchesterconcerte in den Hintergrund getreten und die leichte Cavallerie des Virtuosenthums hat Oberwasser bekommen. Eine neue Erscheinung ist der Pianist Gustav Satter. Geborner Wiener, hat Satter dennoch schon früh seiner Vaterstadt den Rücken gekehrt und die lohnendere Carrière in Amerika gewählt. Dort hat er mehrere Jahre hindurch die grössten Städte mit Erfolg musikalisch bereist und sich schliesslich in Paris niedergelassen. Der Erfolg seines ersten Concertes war ein sehr bedingter. Seine bedeutende Technik, namentlich auf kräftig schönem Anschlag und brillantem Passagenwerk ruhend, wurde nach Gebühr anerkannt, über die eigentliche künstlerische Persönlichkeit des Mannes war es hingegen schwer in's Reine zu kommen. Hätte Herr Satter lauter Dinge, wie seine Bravourwalzer, Tannhäusertransscriptionen, Serenaden u. dgl. vorgetragen, in welchem Genre er offenbar am meisten heimisch ist, man würde ihn als ein etwas verspätetes Seitenstück zu Leopold von Meyer anerkannt und wahrscheinlich in den Salons sehr gefeiert haben. So aber wollte er zu viel und zu vielerlei. Zuerst führte sich Satter als Orchestercomponist mit einer Concertouvertüre »Loreley« ein; nichts weniger als günstig, denn das Stück entbehrt jeder Tiefe und Eigenthümlichkeit, trägt schwer an Mendelssohn'schen Reminiscenzen und ist überdies äusserst roh und lärmend instrumentirt. Sodann gab Herr Satter sich als classischer Spieler. Er trug Beethoven's Es dur-Concert vor, technisch tadellos aber kalt und mitunter affektirt im Vortrag, im Ganzen mit jener eigenthümlich gereizten, vordringenden Manier, welche den Virtuosen im Gegensatz zum ächten Musiker kennzeichnet. Die Bravoursächelchen, die nun folgten, haben wir genannt, sie reichen als Compositionen nirgend über das Niveau der gangbaren Effektstücke virtuoser Spieler. — Einen entschiedenen Gegensatz bildete Brahms' 2. Concert. Es fand nicht blos äusserlich die günstigste Aufnahme: der Applaus war ein warm und begeistert hervorströmender Dank der Hörerschaft. Da ward uns ein ächter Genuss bereitet, ohne jeden Schein von Prunksucht oder Eitelkeit. Brahms spielte Bach's chromatische Fantasie, Beethoven's Es dur-Variationen (Eroica), Schumann's (hier noch nie öffentlich gehörtes) »Concert sans Orchestre«, einen Schubert'schen Marsch, endlich die Fmoll-Sonate eigener Composition. Zwischen diesen Stücken accompagnirte er 4 Lieder, — dies Alles auswendig und ohne eine Spur von Ermüdung. Unsere Bewunderung dieses immensen Gedächtnisses wuchs nicht wenig, als wir erfuhren, Brahms habe hier in Wien kein einziges dieser Stücke zur Hand gehabt, vielmehr Alles aus dem Gedächtniss geübt. Die geistige Beseelung, die Brahms seinen Vorträgen einzuhauchen weiss, ist unbeschreiblich; sie äussert sich in dem gleichmässig gehobenen, edlen, ächt poetischen Grundton des Ganzen und in einer Fülle von Details, die, so ungesucht sie sind, von 20 berühmten Virtuosen kaum Einem einfallen. — Richard Wagner hat seine «dritte und letzte Musikaufführung« im Theater an der Wien gegeben, bei vollem Hause und mit einem Beifall, der so auffallend wurde, dass sich eine zischende Opposition dagegen erhob. Das Programm bestand aus der Faust- und der Tannhäuser-Ouvertüre, dem Walkürenritt und 2 »Schmiedliedern« aus den Nibelungen, endlich aus »Pogner's Anrede« (Meistersinger). Das Publikum der »Musikaufführungen» ist Wagnerisch gesinnt, bis zur Berauschung, die Kritik theilt sich in zwei Heerlager. Bis zu welcher Erbitterung wird wohl »Tristan und Isolde« diesen Kampf steigern?

Leipzig. *S. B.* Das sechste Concert der »Euterpe« (14. Januar) brachte abermals Kammermusik, und zwar hatte man diesmal den Abend grösstentheils dem Dresdner Streichquartett der Herren Seelmann, Ackermann, Meinel und Schlick überlassen. Das Programm war ein recht interessantes: Quartette von F. Schubert (A-moll), Rubinstein (D-moll) und Beethoven (F-dur, Op. 39). Dazwischen liess sich ein junger und hoffnungsvoller Tenorist, Herr Joseph Schild aus Solothurn, mit Gesängen von Beethoven hören (Adelaide und »An die ferne Geliebte«). Was nun vorerst die Quartettgesellschaft betrifft, so ist es schwer nach einem Abend ein genaues Urtheil zu fixiren, da man nicht weiss, ob nicht äussere Umstände hin und wieder sie hinderten, mit völliger Freiheit ihr Bestes zu geben. Das Zusammenspiel liess wenig zu wünschen übrig; treue und gewissenhafte Ausführung der componistischen Intentionen muss man nachrühmen; auch die Fertigkeit der Herren ist im Ganzen sehr anzuerkennen. Was die Intonation betrifft, so vermissten wir (allerdings durch die ersten Quartettgesellschaften etwas ver-

wöhnt) die absolut zutreffende Reinheit. Der Herr Primarius schien in der Applikatur nicht immer vollkommen sicher, und der Herr Cellist suchte zuweilen den Ton, statt »in's Schwarze« zu treffen. Doch, wie gesagt, man weiss nicht, ob nicht vielleicht irgend welche äussere Hemmnisse einwirkten. Jedenfalls ist es sehr anerkennenswerth, wenn vielbeschäftigte (man könnte wohl auch sagen: vielgeplagte) Capellmitglieder sich auf das edle Quartettspiel verlegen und dann so Gutes leisten, wie diese Herren Dresdener Kammermusiker. — Ueber die beiden ersten Quartette fügen wir nur einige Worte bei. Das Schubert'sche Amoll-Quartett, ein Kranz der duftigsten Blumen, wo jeder einzelne Satz von Gesang, reizender Behandlung und Originalität überströmt, scheint uns nur den einzigen Fehler zu haben, dass alle 4 Sätze eine Grundstimmung aufweisen, sich im Ton zu sehr ähneln. Ein kräftiger, lebendiger Satz macht sich bald zum Bedürfniss, erscheint aber nicht; daher wirkt das Einzelne wohl sehr erwärmend, das Ganze aber nicht hinreissend. — Das Rubinstein'sche D moll-Quartett gehört einer früheren Serie an (es ist vor 6 Jahren erschienen), und gehört zu seinen besten Sachen*). Es fängt sehr schön an, aber freilich fehlt es schon im ersten Satz nicht an Stellen, denen die innere Nothwendigkeit nicht zugesprochen werden kann. Das Scherzo ist recht hübsch; dem Adagio schien uns der breite Gesang zu fehlen, es sind mehr die Figuren durchgeführt, als eine stimmungsvolle Hauptmelodie. Gleichwohl befriedigen die beiden mittleren Sätze durch noble Factur. Am mindesten glücklich dürfte der letzte Satz gerathen sein, dessen Themen nicht zum gesättigten Ausdruck gelangen. Im Ganzen sind die Rubinstein'schen Streichquartette immer dem Besten beizuzählen, was die neueste Literatur dieses Zweigs bietet. — Herr Schild hatte sich eine etwas zu grosse Aufgabe gestellt. Namentlich ist der Liederkreis «An die ferne Geliebte« von einem Anfänger, der noch nicht über die Schule hinaus ist, kaum zu bewältigen. Derselbe besitzt ein hübsches und bildungsfähiges Organ und gebietet über recht schätzenswerthe Mittel des Ausdrucks. Seine Tongebung ist jedoch nicht frei von störenden Angewöhnungen. Namentlich auf dem Vocal e entwickelt unser Sänger eine Klangfarbe, die unschön und unrichtig ist. Von selbstständiger, geistiger Auffassung des Gesungenen ist noch kaum die Rede. Im Liederkreise muss auch schon das schleppende Tempo getadelt werden, welches dem Sänger wohl bequem, dem Geiste der Composition aber nicht förderlich war. — Herr Blassmann begleitete die Gesänge recht musikalisch, schien aber durch den Sänger und dessen Tempi behindert, das rechte Leben zu entwickeln.

Das 13. Abonnementconcert im Gewandhause (15. Januar) unter der Direction des Herrn C. Reinecke hatte folgendes Programm: Erster Theil. Lustspiel-Ouverture von Jul. Rietz. Mirjam's Siegsgesang von C. Reinecke, gesungen von Frau Rösker-Lund, königl. Schwedischer Hofopernsängerin aus Stockholm. Concert für das Violoncell in A-moll (Nr. 1) von Goltermann, vorgetragen von Herrn Theod. Krumbholz (Mitglied des Orchesters). Schwedische Lieder von Lindblad und Berens, gesungen von Frau Rösker-Lund. Concertante für 6 Violinen mit Orchester von Louis Maurer (neu, Manuscript), vorgetragen von den Herren Concertmeister Dreyschock, Röntgen, Haubold, Bolland (Mitgliedern des Orchesters), Wilhelmj und dem Componisten. Zweiter Theil. Symphonie in C-dur mit der Schlussfuge von Mozart. — Rietz's Ouverture, die Referent zum ersten Mal hörte, ist ein sehr lebendiges, geistreiches Tonstück, zwar aus etwas kleinen Motiven entwickelt, aber durch feine und effektvolle Instrumentirung von glänzender Wirkung; sie wurde mit vielem Feuer und fein schattirt wiedergegeben. — Die schwedische Sängerin*) hat bei einiger Routine und einer gewissen Schärfe des Ausdrucks eine ausgiebige, doch nicht gerade sympathisch anziehende Stimme. In den vorübergehenden Noten war nicht Alles von goldner Reinheit der Intonation. Die Lieder, welche sie in schwedischer Sprache sang, klangen dadurch eigenthümlich, sonst aber schienen sie uns von wenig Werth, mehr aus den Stylen aller Nationen zusammengesetzt, als original. — Das Violoncell-Concert, von dem noch sehr jungen und begabten Herrn Krumbholz mit vielem Schmelz und nicht geringer Bravour gespielt, leidet in hohem Grade an dem Gebrechen der meisten modernen Violoncellcompositionen, dass es sich mit einer Consequenz, die einer besseren Sache würdig wäre, auf der A-Saite bewegt, und nur zweierlei kennt: Cantilene und Bravourpassage. Von eigentlicher Composition ist dabei kaum die Rede. Auch die Form ist nichts weniger als gelungen zu nennen. — Noch tiefer steht das ganz interesselose Concertante für 6 Violinen von Maurer. In den Solostimmen ohne alle ächte Polyphonie, in der Instrumentirung anspruchsvoll lärmend behandelt, im Finale höchst trivial, scheint es uns durchaus nicht der Ehre würdig, an dieser Stelle vorgeführt zu werden. Ein Theil des Publikums beklatschte wahrscheinlich die Ausführenden; ein anderer aber schien unsere Ansicht zu theilen. — Die Mozart'sche Symphonie wurde mit vieler Energie und lebhaftem Schwung gespielt. Das Andante schien uns etwas schleppend.

*) Es hat uns immer gewundert, dass man nicht öfter diese ersten Quartette spielt, die durch ihre gesunde Naivetät und frische Erfindung die späteren Arbeiten des begabten Componisten hinter sich lassen. Schade, dass dieselben nicht in Partitur gestochen sind, da sie in der That verdienten, einmal ausführlicher besprochen zu werden.

Nachrichten.

Von der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Unterm 20. April 1861 erging an die P. T. Herren Tonsetzer die Einladung, symphonische Tonwerke, die bisher weder im Musikhandel erschienen noch öffentlich aufgeführt wurden, zu dem Zwecke einzusenden, dass die zwei als vorzüglichste erkannten öffentlich aufgeführt werden. In Folge der Gutachten, welche von den fünf von der Direction zur Prüfung der Tonwerke eingeladenen Preisrichtern abgegeben wurden, ist man in der Lage Nachstehendes zur Kenntniss zu bringen: »Von den eingelangten zweiunddreissig symphonischen Tonwerken kommen in der diesjährigen Concertzeit zwei zur öffentlichen Aufführung, und zwar: Symphonie Nr. 31 mit dem Motto: »An das Vaterland«, und Symphonie Nr. 17 mit dem Motto: »Trotz allem Freundeswort u. s. w.« Die Aufführung beider Symphonien in demselben Concerte findet am 15. Februar 1863 im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung des artistischen Directors J. Herbeck statt. Die zur Aufführung bestimmten Symphonien bleiben Eigenthum der Verfasser. Sie werden im Concert-Programme blos mit den von den Verfassern gewählten Motto's bezeichnet. Unmittelbar nach der Aufführung erfolgt die Eröffnung des versiegelten Zettels und die Bekanntgebung des Tonsetzers. Die nicht berücksichtigten Tonwerke mit den versiegelten Zetteln können vom 6. Januar 1863 an in der Kanzlei der Gesellschaft (Wien, Tuchlauben Nr. 558) gegen Empfangsbestätigung erhoben werden. Eine nähere Darstellung des Vorganges bei der Preisbewerbung wird jeder eingesandten Partitur beiliegen. Wien am 29. Dec. 1862.«

Marx's »Beethoven, sein Leben und Schaffen« ist in zweiter Auflage erschienen.

Von Reinthaler, dem Componisten des »Jephta«, ist eine Symphonie unter der Presse.

In Bremen kamen in den letzten Concerten folgende Novitäten zur Aufführung: Bargiel's »Medea«, Gade's »Angelo«, Scholz's »Iphigenia«, Rubinstein's »Ocean«, Lachner's D moll-Suite. — Ebendaselbst wurde »Israel in Egypten« von Händel mit Instrumentation von Lachner und einer ausgearbeiteten Orgelstimme von Reinthaler zu Gehör gebracht.

*) Herr Lund, der Gemahl derselben, liess sich in der Abendunterhaltung des Conservatoriums am 16. als Oboist beifällig hören.

Aus Hamburg wird uns Folgendes mitgetheilt: Am 17. Decbr. gab Herr Musikdirector Herrmann aus Lübeck eine Soirée in unserer Stadt, welche den Zweck zu haben schien, denselben nicht nur als ausübenden Künstler, sondern auch als Componisten hier kennen zu lernen. Das Programm bestand wohl eben dieses Zwecks wegen nur aus eignen Compositionen. Ausser zwei grösseren Werken, ein Doppelconcert für 2 Violinen (Herr Herrmann und Herr Henry Schradieck) mit Orchesterbegleitung, und ein Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen, Cello und Contrabass, kamen noch ein Nocturne (Herr Schradieck) mit Pianoforte-Begleitung (Herr Herrmann) und mehrere Gesangsnummern zu Gehör. Wir müssen gestehen, dass wir in Herrn Musikdirector Herrmann einen hoch zu schätzenden Künstler kennen gelernt haben und den Ruf, der ihm sowohl als ausgezeichneter Geiger (in Lübeck trug er im vorigen Winter das schwierige ungarische Concert von Joachim mit grossem Beifall vor), als auch als Componist voranging, vollkommen bestätigt fanden. Neben ihm zeigte sich Herr Henry Schradieck wiederum als tüchtiger Violinist, der trotz seiner Jugend eine bewundernswerthe Technik besitzt und immer mehr zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Von den Gesangsnummern heben wir besonders eine Sopranarie aus Herrmann's Oper: »die Walpurgisnacht« hervor, auf deren zu schätzenden Werth wir aus dieser, wie aus den übrigen Compositionen schliessen können. Das Octett, jedenfalls die hervorragendste Nummer, besteht aus 4 Sätzen, deren verschiedene Motive glücklich erfunden und brav durchgearbeitet sind. Sämmtliche Piècen fanden ungetheilten, lebhaften Beifall des zahlreichen Auditoriums und wurden auch von den anwesenden Kennern mit gerechter Anerkennung aufgenommen, so dass wir behaupten dürfen, dass die Compositionen Herrmann's durch den Druck veröffentlicht, auch in weiteren Kreisen Freunde und Verehrer finden werden.

Ein von den Physiologen schon seit Jahresfrist erwartetes Buch von Dr. Helmholtz ist nunmehr in Braunschweig bei Vieweg und Sohn erschienen und führt den Titel: »Die Lehre der Tonempfindungen«. In musikwissenschaftlichen Kreisen dürfte dasselbe grosses Interesse erregen, da es die Gesetze des Wohlklangs in der Musik auf die jetzt genauer erforschte Organisation des Ohrs zurückführen soll. (Wir bringen darüber baldmöglichst ein Referat. D. Red.)

Das 5. Abonnement-Concert in Dresden brachte an Novitäten Veit's E moll-Symphonie und Bargiel's Medea-Ouvertüre. C. Banck findet in seiner Kritik im Dresdner Journal die Symphonie achtungswerth, ohne ihr eine höhere künstlerische Bedeutung zusprechen zu können. Weit fesselnder sei die Ouvertüre, doch stehe die Introduction derselben höher als das Allegro, in welchem man die nöthigen Contraste und höchsten Steigerungen im Gedankengang vermisse. Die in demselben Concert aufgeführte C-Symphonie von Schubert führt unsern Kritiker zu der bedenklichen und, wie man meinen sollte, längst überwundenen Frage, ob nicht Kürzungen zweckmässig seien.

Das diesjährige (5.) mittelrheinische Musikfest soll im August in Darmstadt abgehalten werden.

Max Zenger's Oper, »Die Foscari«, ging am 11. Januar in München in Scene und fand beifällige Aufnahme.

Händel's »Herkules« sollte am 19. Januar in Breslau von der Singacademie aufgeführt werden.

Stadtcantor Hellmann in Gotha veranstaltet in der St. Augustiner-Kirche daselbst Abonnementconcerte, in welchen Orgelvorträge mit geistlichen Gesangscompositionen abwechseln. Es haben in diesem Winter bereits drei solcher Concerte stattgefunden.

Fel. David's Oper, »Lalla Rookh«, ging im December in Mainz und in Coburg in Scene.

Leipzig. Am 17. Jan. hörten wir Nachmittags in der Thomaskirche S. Bach's grosse Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied«. Auswärtigen Lesern bemerken wir, dass man sie in zwei Theilen gab, nämlich mit einer durch Orgel ausgefüllten Unterbrechung nach dem ersten langen und schwierigen Chor. Die Tempi wurden sehr mässig genommen, dadurch aber eine grosse Sicherheit herbeigeführt, die sich auch in der Intonation dadurch bemerklich machte, dass man nicht um die kleinste Schwebung tiefer wurde, und die Orgel beim Eintritt keine Störung verursachte. — Am Abend desselben Tages hörten wir noch einige Nummern des vom akademischen Gesangverein »Arion« gegebenen Concerts, und die beiden letzten Akte des »Tannhäuser«, worüber nächstens mehr.

ANZEIGER.

[31] In der Verlagshandlung von **A. D. Geisler** in Bremen ist soeben erschienen und in allen Buchhandlungen vorräthig:

Kurth, H., (Dirigent des Domchor's) Auswahl dreistimmiger Gesänge für Schule und Haus. I. Heft. Eleg. brosch. Jede Stimme 2½ Sgr.

Es ist nicht zu läugnen, dass für den Gesangunterricht in neuerer Zeit viel Anerkennenswerthes geleistet ist. Der Herr Verfasser giebt in der obigen Sammlung dreistimmiger Gesänge einen neuen Beleg dafür und liefert eine sehr zweckmässige und geschmackvolle Auswahl von Liedern, um das Zusammensingen in Schule und Haus zu erleichtern und zu ermuntern. Das Werk darf daher zur Anschaffung mit vollem Rechte empfohlen werden.

[32] **Neue Musikalien.**

Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienen soeben und sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Heller, St., Op. 105. **3 Lieder ohne Worte** f. Pfte. 22½ Ngr.
Hiller, Ferd., Op. 79. **Christnacht.** Cant. v. A. v. Platen, f. Solo-St. u. Chor m. Begl. d. Pfte. F. Orch. instr. v. E. Petzold. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Orchesterst. 2 Thlr. 15 Ngr.
Holstein, F. v., Op. 13. **Reiterlieder** f. 1 tiefe Stimme m. Begleitung des Pfte. 25 Ngr.
— — Op. 14. **Tannhäuser.** Romanze von H. Lingg. Duett f. Sopran u. Bass mit Begl. d. Pfte. 17½ Ngr.
Markull, F. W., Op. 85. **Brautlied** f. Pfte. 15 Ngr.
Mozart, W. A., Türkischer Marsch. F. Orchest. instr. v. Prosper Pascal. Part. 17½ Ngr. Orchesterst. 25 Ngr.
Radecke, Rob., Op. 18. **Scherzo** f. Pfte. à. 4 ms. 1 Thlr. 5 Ngr.
Scholz, B., Op. 15. **Ouverture** zu Göthe's Iphigenia auf Tauris, für gr. Orchester. Part. 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterst. 3 Thlr.
Schumann, Rob., Op. 147. **Messe** f. vierst. Chor m. Begl. d. Orchesters. (Nr. 10 d. nachgel. Werke.) Part. 5 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 6 Thlr.
Spindler, Fritz, Op. 136. **Sechs Sonatinen** f. Pfte. à 4 ms. Nr. 1 mit russischem Volkslied. Nr. 2 mit Serenade. Nr. 3 mit Jagdstück à 17½ Ngr.
Wüllner, Fr., Op. 12. **Sechs vierstimmige Lieder** f. gem. Chor. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr.

[33] **Wichtig für Compositeure!**

Die Notenstich- und Druck-Anstalt
von
A. O. Hammer & Co. in Wien,
Biberbastei 659.
übernimmt zu sofortiger Ausführung **Compositionen** in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.
Zugleich werden **gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.**

[34] Den Preis der bei uns erschienenen **einzigen Biographie** Mendelssohn's:

Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Ein Denkmal für seine Freunde
von
W. A. Lampadius.
haben wir von 1 Thlr. **auf 20 Ngr. ermässigt.**
Leipzig im Januar 1863.
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 28. Januar 1863. **Nr. 5.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Das Wesen und die vorbildliche Bedeutung der »classischen« Musik. — Recensionen (Elemente der Musik von A. v. Dommer) [Schluss]. — Berichte aus Berlin, Bonn und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Das Wesen und die vorbildliche Bedeutung der »classischen« Musik.

S. Es ist heutzutage ein allbekannter Gemeinplatz, den zu wiederholen man sich fast schämen muss, dass jedes Kunstwerk durch die Verschmelzung von Inhalt und Form, von geistiger Idee und sinnlichem Stoff zu Stande komme. Dennoch aber müssen wir hier an diesen Satz nicht blos erinnern, sondern ihn geradezu zum Ausgangspunkte unserer Besprechung nehmen, weil in ihm der Begriff des »Classischen« unmittelbar enthalten ist.

»Inhalt« und »Form« sind Begriffe, die nicht blos auf dem Gebiete der Kunstdarstellung in Geltung treten, sondern es sind die beiden Factoren, aus deren Zusammentritt sich alles Existirende, alles organische Leben, alle Geisteserzeugnisse überhaupt bilden. Auf allen Gebieten kommt das Leben, die einzelne Gestalt nur dadurch zu Stande, dass sich das Allgemeine, die göttliche Lebenskraft, welche die Welt durchdringt, an irgend einem Punkte mit dem irdischen Stoffe verbindet und ihn zu einer bestimmten Gestalt formt. Verschiedenheit der Lebensformen innerhalb der einzelnen Naturreiche entsteht nur daraus, dass das Mischungsverhältniss der beiderseitigen Factoren ein verschiedenes ist, dass der Geist ein Mal in dem materiellen Stoffe noch schläft, die Form ihn erdrückt oder verhüllt, dass aber auf einer entwickelteren Lebensstufe Geist und Form sich schon mehr das Gleichgewicht halten, indem der Geist gliedernd und ordnend den Stoff durchdringt und der Stoff sich der gestaltenden Hand des Geistes willig und fügsam schmiegt. Dunkel nur und erst leise erzitternd wogt der Geist auf der untersten Naturstufe, dem noch rohen Walten der Elemente; individuelle Gestalt, erfreuende Schönheit wird hier noch nicht gefunden, im Gegentheil, hier wirken nur Massen, nur die drohenden Mächte der Zerstörung; Anbetung und Furcht überschleichen hier das Gemüth. Je weiter hinauf aber auf der Staffel des Naturlebens, desto klarer tritt der Geist zu Tage, desto bestimmter theilt und formt er den Stoff, desto gegliederter und selbständiger zeigen sich die Organismen, bis endlich, durch die tausendfachen Formen der vegetabilischen und animalischen Natur hindurch, in der aufgerichteten, edel geformten Menschengestalt der Lebensprocess seinen Abschluss erreicht, die Schöpfung ihre Krone, ihren begabten König aus sich hervortreibt. In ihm ringt sich der Anfangs verborgene Geist zur Klarheit des Bewusstseins, der denkenden Vernunft heraus; in ihm ist der Geist Herr geworden über die Sinnlichkeit, die Sinnlichkeit zum Organ des Geistes herabgesetzt, die ganze Welt in den Dienst des Geistes gegeben, damit er sie beherrsche und gebrauche, begreife und verkläre.

Reiner noch und überzeugender sind Geist und Materie auf dem Gebiete der Kunst die eigentlich gestaltenbildenden Factoren. Denn im Naturleben bleibt der Geist immer ein unterdrückter, unklarer, mit trüben Elementen behafteter; neben dem Gesetz waltet hier zugleich der blinde Zufall, das schwanke Ungefähr, und in die organischen Lebensbildungen schleicht sich überall neben dem Schönen und Nützlichen zugleich das Hässliche, Schädliche, Zerstörende ein. Diese schlechten Bestandtheile, diese Dunkelheiten und Mängel des Naturlebens hat der Künstler aus seiner Thätigkeit, aus seinem Werke auszuscheiden. Der geistige Gedanke wird in seiner Göttlichkeit, in seiner Freiheit und Selbständigkeit erfasst und so in der Form zur Erscheinung gebracht; und die Form ihrerseits wird von allem blos Zufälligen oder Vorübergehenden, von allem Störenden und Entstellenden gereinigt und so zubereitet, dass sie der geistigen Idee des Künstlers dient und nur diese zum Ausdruck bringt. Gelingt nun dem Künstler unter den unzähligen Möglichkeiten, wie sich ein Gedanke in die stoffliche Form kleiden kann, die eine glückliche Mittelstufe, dass der Gedanke sich vollständig in die Form ergiesst und andererseits die Form auf allen Punkten ganz vom inwohnenden Gedanken getränkt und verklärt ist; gelingt dem Künstler diese glückliche Mitte, wo von dem beabsichtigten Geistesgehalte nichts mehr in der Seele des Künstlers oder in den Nachgedanken des Beschauers unausgesprochen zurückbleibt, und wo andererseits die Form nirgends mehr roher, unbelebter Stoff, todte, leere Masse ist, sondern überall das geistige Leben des Innern hindurchscheinen und hindurchzittern lässt — dann hat er jene Vollendung erreicht, die in der Kunstdarstellung als die höchste gilt und die man in der Sprache der Aesthetik die »classische« nennt. Harmonische Verschmelzung von geistigem Inhalt und stofflicher Form zu untrennbarer, unterschiedsloser Einheit — dasselbe, was man auch wohl das »Schöne« nennt — macht den Begriff des »Classischen«, des classischen Kunstwerkes aus.

Dass man unter dem geistigen Inhalt in der Musik nicht einen logischen Begriff, eine speculative Idee zu verstehen hat, die, aus denkendem Geiste entsprungen, sich auch wieder an den denkenden Geist wendet, leuchtet von selbst ein. Die Musik kann weder sinnliche Dinge der

äussern Wirklichkeit nachzeichnen, noch philosophische Wahrheiten aussprechen. Ihr wesentlicher Inhalt ist vielmehr das Gemüthsleben, das dunkle Spiel der Empfindungen, dieser geheimnissvollen, träumerischen Erregungen unseres Innern, die neben all unsern Gedanken und Verrichtungen begleitend und umspielend einhergehen, ihnen voranschreiten und nachfolgen. Auch in unseren Gefühlen und Empfindungen — Stimmungen nennen wir sie, wenn sie stehend werden und das Gemüth längere Zeit beherrschen — ist etwas von einem klaren Gedanken, das sich nöthigenfalls auch in Worte fassen lässt, aber nicht fortgeschritten, nicht herausgebildet zur Klarheit des Bewusstseins und des logisch genauen Wortausdrucks, sondern stehen geblieben in der dämmrigen Vorhalle des taghellen Geistes, in dem Halbdunkel einer blossen Ahnung — eine unbestimmte, in's Unendliche verhallende Bewegung des Innern, die sich nicht weiter definiren oder deutlich machen lässt. Diese räthselhaften Affektionen des Nervenlebens machen die eigentliche Substanz der Musik aus, während der analog dunkle Ton, das ganze, an Klang und Charakter so mannichfaltige Tonreich das Material ist, worin jenes dunkle Empfindungsspiel zu sinnlicher Wahrnehmung gebracht wird.

Aber nicht minder gross wie im organischen Naturleben ist hier die Mannichfaltigkeit, wie das Gefühl in den Tönen zum Ausdruck kommen kann, unendlich sind auch hier die Stufen und Möglichkeiten, wie der Empfindungsgehalt sich zur musikalischen Form verhält, in welchem Grade er in ihr eine Gestalt gewinnt. Auch hier kann die Form, das noch ungefüge Tonmaterial überwiegen, so dass die Empfindung als solche noch gar nicht zum Erklingen kommt; auch hier kann andererseits das Gefühl eine Stärke, eine Rücksichtslosigkeit erreichen, dass die Form ihm nicht mehr gewachsen ist und dünn und verzitternd hinter ihm zurückbleibt. Aber auch hier kann jene absolute Gleichstellung beider Seiten erreicht werden, wo der Empfindungsgehalt sich mit der darstellenden Form die Wage hält und aus der innigen Vermählung beider Factoren mit einander sich die ideale Vollendung, die reine Schönheit des classischen Kunstwerks erzeugt.

Und diese seltene Vereinigung hat sich auf musikalischem Gebiet in jener Epoche vollzogen, welche durch die leuchtenden Namen Haydn, Mozart und Beethoven und durch den nicht minder grossen Nebenmann Gluck gekennzeichnet ist: also die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wo auf allen Kunstgebieten geniale Geister Ungewöhnliches hervorbrachten, wo man nach der äusserlichen und harten Nebeneinanderstellung antiker und moderner Culturformen in einem Kunstwerk (Rococcostyl) zur innern, organischen Einheit beider Seiten fortschritt. Hellenische Formschönheit und christlichen Geist, plastische Ruhe und moderne Beseelung in ein und demselben Werke zu verschmelzen, war als das Ziel der Kunstdarstellung erkannt und wurde am reinsten in der classischen Dichtung Göthe's und Schiller's durchgeführt. In der Musik aber waren es die genannten Genien, welche den analogen Process mit gleicher Meisterschaft vollzogen. Haydn's, Mozart's und Beethoven's Instrumentalschöpfungen, besonders die Symphonien, Quartette und Sonaten als die eine Gruppe von Werken, und sodann Gluck's und Mozart's Opern nebst den Haydn'schen Oratorien als zweite Gruppe gelten vornehmlich als die Repräsentanten dieser Classicität.*) Dass nicht alle diese Meister unter das nämliche Maass der Schätzung zu bringen sind, dass Beethoven ein höher organisirter, weiter vordringender Genius war, als z. B. Haydn, dass in ihm Ideen und Leidenschaften arbeiten, die, tiefer und unaussprechlicher als die seiner Genossen, sich nicht mehr und nicht überall dem Joche plastischer Formgeschlossenheit beugen wollen und schon die romantische Stufe mit ihrem überschwänglichen Gemüthsleben und dem ebenso beflügelten Melodienschwunge, den gelockerten Formen im Ganzen ankündigen, — diese Wahrheit haben wir hier nicht nöthig zu wiederholen. Sieht man aber von dieser tiefern Anlage des Beethoven'schen Genius und von dem grössern Pathos seiner Werke ab, so steht er principiell oder, besser gesagt, methodisch mit seinen Nebenmännern auf dem gleichen Boden. Auch bei ihm ist der musikalische Gedanke zur entsprechendsten Form herausgearbeitet, die Form zum ausdrucksvollsten Verkündiger der Idee geweiht, auch bei ihm decken sich Inhalt und Form. Und auf dies Princip allein, auf diesen gemeinschaftlichen Zuschnitt der genannten Meister unter einander kommt es uns hier an. Nicht wodurch der Eine oder der Andere von ihnen stellenweise unter der Höhe classischer Kunstdarstellung zurückbleibt oder über dieselbe hinausragt, soll hier berücksichtigt werden, sondern inwiefern sie sämmtlich in derselben zusammenstimmen. An ihren Werken das Wesen des Classicismus in der Musik nachzuweisen, zu zeigen, dass sie in diesem Bezuge unvergleichlich und für die Production aller Zeitalter vorbildlich sind, ist die Aufgabe dieser gedrängten Zeilen.

Was ist es denn eigentlich, wodurch die Tonwerke der genannten Meister so unwiderstehlich fesseln, immer frisch und jung bleiben und noch jetzt, nach beinahe hundert Jahren, überall die Menge anziehen, jede Alters- und Bildungsstufe entzücken, unter allen Nationen der gebildeten Menschheit ihre begeisterten Verehrer haben und, wo sie noch unbekannt gewesen sind, sich solche mit Siegesgewissheit erobern?

Vor Allem ist es der Umstand, dass sie nicht allzu individuelle, aparte, verzwickte Gefühle aussprechen, die kaum der Eine oder der Andere im Publikum nachempfinden könnte, sondern Gefühle allgemein menschlichen, allverständlichen Inhalts. Diese Gefühle sind die naiven, die von Natur in jede Brust gepflanzten, wie sie nicht aus Bildung, aus Reflexion, aus Kämpfen hervorgegangen oder durch diese geläutert sind, sondern wie wir sie unmittelbar in uns vorfinden, wie sie allen Menschen, ohne Rücksicht auf Standesunterschiede oder Bildungsgrade, gemeinsam sind. Ursprünglich und frisch, wie wir meist als Kinder empfunden und unsere Empfindungen ausgesprochen haben, ohne viel Ueberlegung oder Wahl; unbefangen und schlicht, wie das Volk im Grossen und Ganzen immer empfindet, wie jedem gesunden Menschen das Herz im Busen schlägt, wenn er in der Natur oder im Leben etwas Schönes und Grosses, etwas Erschütterndes oder Entsetzliches, etwas Liebliches oder Rührendes sieht und

*) Hätte ich den Begriff in seinem weitesten Umfange fassen wollen, so würde ich auch Bach und Händel in die Besprechung haben hineinziehen müssen als diejenigen Tonschöpfer, die im Gebiete der religiösen Musik nicht minder classisch sind, nicht minder die innere Vermählung von Empfindungsgehalt und formeller Structur in ihren Werken vollzogen haben, als die drei Wiener Koryphäen in der weltlichen Musik. In gleicher Weise hätte ich über Beethoven ausführlicher sein müssen, insofern Manches von dem oben Gesagten auf ihn keine Anwendung findet, Anderes wiederum nur ihm eigenthümlich ist, was in meinem allgemein gehaltenen Artikel nicht speciell zur Sprache kommt. Auch auf Gluck's Werke habe ich nicht besonders Rücksicht genommen und es überhaupt an Einzelbeispielen für das Gesagte fehlen lassen. Es kam mir eben nur darauf an, theils den Begriff des »Classischen« in der Musik zur Anschauung zu bringen, theils seine Verwirklichung gerade in der classisch genannten Epoche des vorigen und zum Theil unseres Jahrhunderts darzuthun.

hört — so weht die Tonsprache jener Meister uns an; diese Gefühle und Stimmungen durchathmen ihre Werke; diese sind es, wodurch die Werke allgemein erfreuen und sich verbreiten.

Das muss man denjenigen entgegenhalten, welche diese Gefühle für allzu harmlos oder gar für beschränkt ausgeben, diese blosse Spielerei in Tönen und Gefühlen für des gebildeten Menschen, des denkenden Geistes unwürdig erklären. Diese Gefühle — so sagen die Gegner — seien freilich die von Natur gegebenen; aber sie seien zugleich noch mit Sinnlichkeit behaftet, laufen auf blosses Wohlgefühl, auf bequemes Behagen hinaus, jedoch den Menschen zu erheben, zu veredeln vermöchten sie nicht. Ueber diesen Standpunkt sei die Entwickelung der Musik, sei die ganze heutige Bildung längst hinaus; nur mit unendlicher Herablassung könne man dergleichen heutzutage noch ertragen. Eine blosse Tändelei in Tönen, die nur zu spassen verstehe, sei für die ernste, tief zerklüftete Gegenwart keine angemessene Nahrung mehr.

Dagegen ist nun Folgendes zu erwidern. Die naiven Gefühle, eben weil es die natürlichen sind, sind auch die allgemein menschlichen. Rührung und Wehmuth, seliges Behagen, Scherz und derben Humor, aufjauchzende Lustigkeit u. dgl. kann Jeder mitempfinden, dafür hat jedes unverdorbene Gemüth eine Ader in sich. Diese Gefühle sind jeder Altersstufe, jedem Bildungsstandpunkte zugänglich, setzen nicht wissenschaftliche Gelehrsamkeit, nicht theoretische Musikkenntnisse voraus, sondern sind dem schlichten Manne, wie dem geläutertsten Geiste gleich vertraut; auch den tiefsinnigen Denker, den umfassendsten Vielwisser berühren sie wohlthuend; in jeder Lebenslage, in jeder Gemüthsstimmung behält unser Inneres für diese Klänge ein Plätzchen offen. Wohl ist die heutige Verbildung und Uebersättigung gerade naiven Kunstwerken nicht besonders günstig. Aber selbst wir entartete Kinder der Neuzeit behalten noch einen wehmüthigen Heimathszug zur Natur, einen Erinnerungsschein von dem entschwundenen Glücke unserer Kindheit. In uns Allen bleibt, auch wo Erziehung und Entwöhnung es geflissentlich ausrotten möchten, immer noch ein Etwas von gesundem Sinne, von vernünftiger Auffassung der Dinge, von Hochachtung für das schlicht Menschliche und die einfache Sprache der Natur. Und diese Naturseite unseres Wesens ist es, mit der wir jenen Tonschöpfungen und ihren naiven Gefühlen verwandt bleiben, an dieser Stelle unseres Innern ergreifen sie uns und erobern sich widerstandslos die empfänglichen Herzen der Masse. Dieser Zug des Naiven, dieser ächt populäre, demokratische Zug ist es, mit dem diese Werke gerade in der Gegenwart immer tiefer in das eigentliche Volk dringen und selbst beim Publikum des Auslandes sich als ein neues Heiligthum der Verehrung einbürgern. Diese Naivetät des Empfindungslebens ist die eine wesentliche Seite im Gesammtbilde der classischen Musik; die zweite liegt in der kleinen, maassvollen Form, wie sie gerade dem naiven Inhalt entspricht.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Arrey v. Dommer, Elemente der Musik. Leipzig, T. O. Weigel, 1862. VI und 368 Seiten. 8. 2⅓ Thlr.

(Schluss.)

Die gesammte Harmonielehre (V. S. 82—130, getheilt in: Akkordbildung, Akkordverbindung, melodische Bewegung in den Akkorden) umfasst eine Reihe von Theoremen, die sich aus den vorhin erwähnten Principien entwickeln; wer diese zugesteht, wird nicht läugnen, dass Manches gut erläutert, mancher erbliche Ueberfluss, z. B. die unvernünftigen Akkordtabellen u. dergl., glücklich abgeworfen, und in verständlichem Abriss dem Liebhaber mundgerecht dargestellt ist. — Das dritte Stück, von der melodischen Bewegung in den Akkorden, ist das interessanteste; das Beispiel von J. W. Franck (S. 128) ist jedoch nicht günstig gewählt, da die Haupttonart ausser am Schlusse nur an zwei Stellen durchgehend vorkommt, auch die Stimmführung nicht überall musterhaft ist, z. B. die Altstimme im 9. Takte so herbe klingt, wie ältere Meister sich niemals zu Schulden kommen liessen (J. W. Franck lebte in Hamburg 1680; sein Todesjahr ist nicht bekannt). Dass der Verfasser hier die Rücksicht auf die Tonart nicht strenger genommen, ist eine Folge der weitherzigen Auffassung des Begriffs Leitereigen, der wir S. 107, 108 begegnen, wo unter anderm Fis und B in C-dur, Cis und B in A-moll leitereigen heissen, weil sie den Nebentonarten von C und a angehören! Damit ist der ursprüngliche Begriff aufgehoben: einen neuen zu erfinden ist aber weder Bedürfniss, noch innerhalb des Dommer'schen Systems gelungen.

Die nächsten Capitel, von Contrapunkt, Imitation, Thema und Periodologie etc. leiden an ähnlicher Schwankung und Gedankenblässe; zuweilen sind die schwierigsten Dinge in einer Weise leicht gemacht, dass leichtblütige Dilettanten nun erst recht werden über die Sache sprechen, statt in ihr leben zu lernen. Anderswo hingegen sind auf willkürliche Definitionen Lehrsätze gegründet, welche auf Abwege führen können. Schon das fällt auf, dass Contrapunkt und Fuge ganz verschiedenen Gebieten zugetheilt sind, jener den Elementen und Mitteln, diese den Formen. Die Imitation nach dem Contrapunkt zu setzen, mag sich etwa historisch rechtfertigen lassen; obwohl die neuere Theorie seit S. Bach das Umgekehrte zu thun pflegt, was aus inneren Gründen wohl annehmbar ist, da mit der Imitation die Lehre von der einfachen Melodie geschlossen, und somit die Lehre von den verschlungenen Melodien, d. h. des Contrapunktes vollkommen vorbereitet ist. Ebenso darf, streng genommen, die Lehre vom Thema, d. h. die Entstehung der Melodie, dem Contrapunkt, der es eben mit Melodien zu thun hat, nicht nachfolgen; hier rächt sich die mangelhafte Begründung des Begriffs der Melodie, die wir vorhin rügen mussten. — Bei der hier nachträglichen Entwickelung des Melodiebegriffs würden zwei Punkte zu betonen oder zu ergänzen sein: 1) S. 151: Motiv ist Quellpunkt, Ureinheit der Melodie — die verneinende Beschreibung als »kleinsten Bildes« entspricht so wenig, wie die des Versfusses als kleinsten metrischen Gliedes; 2) S. 155: »Keine Periode enthält in jedem Takt Neues . . . in jeder guten Periode finden sich . . . Aehnlichkeiten« — müsste dahin ergänzt werden, dass die Imitation und Wiederholung dem Wesen der Tonkunst (auch anderer Künste) ursprünglich eigen ist, und der rhythmischen Schönheit unablösbar verbunden; dieser Durchklang des Ur-Rhythmus aber ein Naturprincip, nicht wie viele neue Theoreten sagen, ein Verstandesbedürfniss ist. Diesen Punkt hat Lobe in seiner Compositionslehre I, 189, 251 zum erstenmal entschieden ausgesprochen, was wir bei der sonst unwissenschaftlichen Haltung seines Werkes dankbar anerkennen müssen. — Gegen Ende dieses Capitels ist auffallender Weise der Dynamik oder quantitativen Klangstärke erwähnt (S. 162), — als Element des Ausdruckes; aber das gehört doch nicht in die Thematologie. — Wenn übrigens Thema nur ein

speciellerer Name ist für Melodie, das richtige Thema aber in Gestalt einer Periode (S. 155), einerlei ob 8taktig oder sonst gegliedert, erscheinen soll: dann ist nicht abzusehen, wie die höchste Form verschlungener Melodien, die Fuge, der Periodirung gänzlich entbehren möge (S. 164, 204). Vielmehr ist das Thema oder die Grundmelodie der Fuge immer periodisch, ihr Ausbau aber eine Periode von Perioden, die in höherem Rhythmus verbunden ihre kleineren Ruhepunkte — Halb- und Trugschlüsse — als Momente in die Hauptbewegung verwebt. Schwerlich ist also einzusehen, wie die Melodie »von der Polyphonie gefesselt« sei (S. 304), da vielmehr der Contrapunkt der Gipfel der idealfreien Melodik ist — es sei denn, dass man dieser höchsten »Kunst« nur noch als »Studienmittel« Geltung gewähre (S. 206). — Am Schluss der Fugenlehre wäre neben anderen doch auch Marx zu erwähnen, dessen Compositionslehre in diesem Capitel klarer ist, als die meisten damaligen Lehrbücher. — Nebenbei bemerkt, ist's doch merkwürdig, dass manche Jungmeister, die den alten Zopf des Canon nur zur Uebung gut genug und überaus leicht zu lernen fanden, doch, wie wir erfahren, den ziemlich einfachen und ganz wohl klingenden Canon clausus zu Romberg's Glocke: »Vivos voco« nicht aufzulösen wussten!

Wir müssen uns des zugewiesenen Raums halber versagen in die Beurtheilung alles Einzelnen weiter einzugehen.*)

Von Inhalt, Form und Styl der Musik giebt das 8. Capitel die allgemeinen Ansichten, welche in der heutigen Aesthetik gangbar sind. — »Das Mittel der Tonkunst, Gefühlsinhalt anschaulich zu machen, ist die Analogie (S. 179) oder das Gleichniss.« Diese Lehre, ähnlich der aristotelischen Fassung, dass die Musik gebe *ὁμοιώματα παθῶν* statt der *σημεῖα* plastischer Künste (Arist. pol. 8, Bekker 2, 1339), ist interessant und weitläufig behandelt, doch nicht überall klar genug. — Das vieldeutige Wort Styl ist nicht eben klarer geworden, als es in bisherigen Systemen lautet; sollte es nicht genügen in einfach grobem Deutsch zu sagen, entweder: Ausdrucksweise überhaupt . . . denn dies ist der »Eine objective Styl« des Verfassers (S. 184); — oder: typische Ausdrucksweise, z. B. gothischer, byzantinischer — Bach'scher, Mozart'scher — kirchlicher, weltlicher etc.? Wie viel leeres Stroh ist schon gedroschen um das arme Wort. Sagt man nun: Weise, Schreibart, so genügt das zwar den vornehmen Dilettanten nicht, aber dem Bedürfniss der Wissenschaft vollkommen.

Die 3 letzten Capitel haben zum Inhalt: Vocalmusik, Instrumentalmusik, aus beiden vereinte geist- und weltliche Musik. Hier gilt es minder der technischen Lehre, als den künstlerischen Grundsätzen und ästhetischen Ideen. Ein grosses Gewicht ist hier auf die Nomenclatur und Definitionen der Haupt- und Nebenarten gelegt: was Lied sei, was das Wesen der Arie etc. wird umständlich aus einander gesetzt. Man kann es loben, soweit es entweder historische Kunde giebt oder richtige Gesichtspunkte etwa polemisch erörtern will; im Ganzen scheint uns so hier, wie in anderen berühmteren Kunstlehren, darüber viel unnützer Schweiss vergossen zu sein, zumal wo die Distinctionen weder geschichtlich zu erweisen (Aria, Arietta, Cavatina . . . S. 245. — Der Italiener sagt Aria auch für das deutsche Lied), noch von den Meistern beachtet sind (Suite, Partita: S. 302 — Divertimento S. 303 —, Clavierstück S. 278 —). Die richtige Anwendung solcher Distinctionen auf wissenschaftlichem Gebiete ist nicht leicht, wie die Missgriffe und Widersprüche auch bei scharfen Aesthetikern beweisen; ganz entbehrlich sind sie nicht, nur müssen sie: erstens sparsam verwendet werden, zweitens historischen Grund haben, drittens nicht für ethische oder ästhetische Normen ausgegeben werden. Warum soll ein kunstloser 2stimmiger Gesang nicht Duett heissen, wenn doch der Italiener, der das Wort erfunden, es so nennt (S. 247)? Was hilfts der Kunst, ob dem Oratorium*) die »Berechtigung einer abgeschlossenen Kunstgattung zuzusprechen sei« (S. 346)? Dem Künstler, dem Empfangenden, der Historie und Idee ist das sehr gleichgültig, so wie auch die Frage (S. 359), ob die Passion ein richtiges Oratorium sei oder eine Unterart davon. Wie schwankend die Begriffe von Cantate und Motett sind, das bezeugt nicht blos der Sprachgebrauch der Meister, sondern alle Lehrbücher bis auf dieses Dommer'sche herab (S. 346), und es möchte schwer sein, zu erweisen, dass das Motett — (um »die Kunstform in ihrer Reinheit zu erkennen«? vgl. S. 360) — seinem »Begriffe nach alle Instrumentalbegleitung ausschliesse« (S. 345), da auch die ältesten Motette zuweilen — Noth oder Schmuckes halber — bald zufällig, bald gewöhnlich mit Grundbass oder Orgel, oder auch mit Posaune für den Cantus firmus begleitet wurden. — Anschliessend an solche Begrifflichkeiten spuken in mancher modernen Kunstlehre die Gespenster von Mission, Aufgabe etc. — nicht etwa der Kunst (was richtig wäre, weil das ein begreifliches Ideal, ein Idealbegriff ist), sondern irgend einer besonderen Kunstform, z. B. was die »Aufgabe der Haydn'schen, Beethoven'schen und anderer Symphonien« sei — während weder Künstler noch Volk sich jemals solchen Missionären gläubig erwiesen haben. — Wie sich aber Suite und Sonate wesentlich scheiden als gleichtonige und ungleichtonige, daher episch oder dramatisch anklingende Form, das würde allerdings willkommen und eben so sehr geschichtlich wie ästhetisch gerechtfertigt der Formenlehre einzufügen sein (S. 299).

Zum Historischen bemerken wir, dass es grossentheils gut zusammen gestellt, wenn auch nicht so gleichmässig verwendet ist wie der Zusammenhang heischen mochte. Das über Chor und Symphonie — S. 250, 310 — einleitend Gesagte ist entbehrlich; in Aufzählung der evangelischen Tonsetzer (S. 329) wird man die Blüthezeit des 16. Jahrhunderts vermissen, namentlich die Höhepunkte Hasler und Eccard. Die altprotestantische Messe zu nennen Missa brevis (S. 339) klingt apocryph; übrigens gehören der alten und neuen Kirchenweise der Evangelischen nicht allein Kyrie und Gloria, sondern die sämmtlichen Hauptstücke der mittelalterlichen Kirche: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus; — und überhaupt ist das über die evangelische Kirche Gesagte S. 325, 327, 339 mehr dem Standpunkt zu Anfang dieses Jahrhunderts entsprechend als dem heutigen.

Was endlich die ästhetischen Grundansichten und didactischen Winke des Verfassers betrifft, so freuen wir uns, ihm im Grunde beizustimmen, weil er auf dem Boden der gesunden Conservation sich befindet, daher sowohl dem Gesammt-Kunstwerke, als dem mechanischen

*) So darf der bescheidene Referent wohl eher sprechen, als der glückliche Autor, dem das Gebiet nicht aus höheren Rücksichten umgränzt ist. Jean Paul belustigt sich über den gebräuchlichen Passus bei Autoren, die lang und breit über Nebensachen sich ergiessen, und wenn's zur Hauptsache geht, bescheiden ausrufen: »Ich wollt es wäre hier der Ort . . . von der Hauptsache zu reden!« — Wir machen unserm Verfasser nicht solch bittern Vorwurf, wenn wir dennoch den »Nicht-Ort« beklagen S. 175, 340, 360. Dass Oper und Volkslied keinen Ort fanden, ist auch ein fühlbarer Mangel.

*) »Nach unserem von Händel abstrahirten Begriffe« (S. 357) — den Händel selber nicht streng inne hält!

Virtuosenthum unverholen sagt, was ihm gebührt, S. 242, 267. — Eigentlich Lehrhaftes oder Pädagogisch-Didactisches findet sich weniger als man erwartet; die Empfehlung des Lesenlernens — dass man Noten lesend höre — ist mehrmal zu guter Stunde eingeflochten, S. 256, 263, 320; die dazu leitende Gehörübung, welche mit kaum 7jährigen Kindern beginnen kann, wäre wohl eingänglicher zu behandeln, damit man nicht hinführo alte Musikanten finde, die im Hören grosse und kleine Sexte nicht unterscheiden können.

Die Darstellungsweise des Verfassers ist, was die Sprache anlangt, meist klar; störend ist bei der sonst noblen Haltung, welche das Buch vortheilhaft von manchen ähnlichen unterscheidet, zuweilen die Breite, oft auch eine gewisse Vornehmigkeit und Trockenheit. Tiefe Forschung und Genialität werden in solchen Werken nicht zunächst erwartet; es wird nun darauf ankommen (S. 361), wie gross der substantielle Inhalt sei, wie weit dieser der Verheissung des Verfassers entspreche. Gewiss ist, dass es weder einem Anfänger verständlich, noch dem gereiften Künstler ausgiebig ist; demnach wird es sich darum handeln, ob es dem zwischen beiden schwebenden gebildeten Kunstfreund eine »Vermittlung« wird, oder ein Antrieb, der Vorhalle höherer Wahrheit näher zu treten; das sei der Prüfstein. Die äussere Ausstattung ist correct und glänzend.

(Auf einige in der vorstehenden Recension vorkommende dunkle Materien kommen wir noch zurück. D. Red.)

Berichte.

Berlin. Das Ereigniss des Tages ist einstweilen die Aufführung des Gounod'schen Faust auf der Hofbühne. Unter dem Namen »Margarethe« haben sich ihm endlich die Pforten unseres Kunsttempels erschlossen und er hat siegreichen Einzug gehalten. Freilich die Musiker sind eben so wenig durch die Musik befriedigt, als die Nichtmusiker durch den Text. Dennoch ziehen die Leute schaarenweis in die neue Oper und Tausende harren ungeduldig des Tages, der auch ihnen die ersehnte Wallfahrt gestattet. Das Räthsel des grossen Erfolges löst sich indessen leicht, wenn man die Pracht und künstlerische Vollendung der Ausstattung einerseits, die unübertreffliche Darstellung des Gretchen durch Fräulein Lucca andererseits in Betracht zieht. Letztere trägt recht eigentlich die Oper auf ihren Schultern und schwingt sich in Spiel und charaktervoller Zeichnung ihrer Partie zu einer Höhe auf, die jeder Schauspielerin zur Ehre gereichen würde. Wenn den Herren Librettisten gleich der eigentliche Kern der Faustsage verschlossen blieb, wenn sie auch mit ächt französischem Unverstand unserer grössten Meisterdichtung zu Leibe gegangen sind und daraus ein Operngericht gemacht haben, das für uns Deutsche einen üblen Beigeschmack haben muss, so liess sich doch der Göthe'sche Geist nicht ganz austreiben. Er wirkt fort und fort, selbst unter siebenfacher, verunstaltender Hülle, und erfasst die Herzen der Hörer mit unwiderstehlicher Gewalt. Der Componist ist dem Dichter (d. h. nicht den Herren Carré und Barbier, sondern Göthe) oft so nahe getreten, dass ich das geringe Maass schöpferischer Kraft, welches ihm verliehen, aufrichtig beklagen muss. Ihm fehlt leider die Fähigkeit, seinen Empfindungen den entsprechenden thematischen und melodischen Ausdruck zu geben. Wo ihm dies gelingt, wie im »König von Thule«, leistet er Hochbedeutendes. Aber es gelingt ihm eben äusserst selten. Ausgeprägte musikalische Formen bietet er nur in wenigen Fällen. Für mich giebt es aber kein ächtes musikalisches Kunstwerk ohne kunstvolle Form, sei sie auch noch so klein. Durch das richtige Erfassen der Stimmung, durch die Behandlung der Singstimmen und vor Allem durch die Farbengebung vermittelst des Orchesters hat indessen der Componist seine schwachen Seiten vielfach auf's Beste verdeckt und eine dramatisch-musikalische Gesammtwirkung erzielt, welche selbst dem nach positiver Musik Verlangenden eine gewisse Befriedigung gewähren muss. Gounod steht der neudeutschen Schule fern, denn er liebt und sucht die Melodie, wenn er sie auch nicht oft prägnant und eigenthümlich findet. Gleichfern steht er aber auch den Classikern der deutschen Oper, welche für jede, auch für die hochdramatische Situation eine architektonisch abgerundete Form mit durchgeführten Thematen zu finden wussten. Sein feines Gefühl lässt ihn nur selten Sünden gegen den guten Geschmack begehen, wie die italienische, bacchanalartige Melodie mit vorhergehendem Trompetentusch, als Faust das Gift trinken will, wie den Walzer, welchen Gretchen beim Eröffnen des Schmuckkästchens trillernd anstimmt oder wie den urgewöhnlichen Soldatenchor, der, den Kriegern aus dem Mittelalter in den Mund gelegt, doch mit Erfolg bei uns auf der Parade geblasen und gepaukt werden kann. Namentlich der dritte und vierte Act enthalten Vieles, was auf der Bühne vortrefflich wirkt. Das Orchester ist durchweg mit grosser Meisterschaft behandelt. Herrscht in demselben auch nicht die Keuschheit in der Verwendung der Mittel, wie sie einem Mozart, einem Beethoven eigen, so steht es doch immer auf der Höhe der Situation, deckt niemals die Singstimmen und interessirt stets durch eine Fülle reizender Details. Dass ein wenig schöpferisches Talent auch mitunter Anleihen bei reicher begabten Kunstgenossen macht, ist leicht erklärlich, und so hat es denn auch Gounod nicht gänzlich vermeiden können. Trotz alle dem halte ich aber die Oper für eine der besseren in neuerer Zeit geschriebenen und für einen Fortschritt manchen anderen Bestrebungen gegenüber. Interessant war bei der dritten Vorstellung der Wechsel in der Besetzung der Partie des Gretchen. Frau Harriers hatte die schwierige Aufgabe, nach einer gefeierten Vorgängerin mit der Margarethe in die Schranken zu treten. Doch ging sie mit ehrendster Anerkennung aus dem Kampfe hervor; und vermochte sie auch nicht ihrer Darstellung den geistigen Reiz, das unaussprechliche Etwas zu verleihen, was gerade dem Gretchen des Frl. Lucca den Hauptreiz giebt, so gewährten dafür ihre herrlichen Stimmmittel oft ausreichenden Ersatz.

Bei verschiedenen Gelegenheiten hörte ich neue Kammermusik von einheimischen Componisten, darunter ein Trio von Lorberg, ein anderes von Robert Radecke und ein Streichquartett von Wichmann. Wirklich Erfreuliches bot indess nur das Radecke'sche Werk, welches, zumal in den ersten drei Sätzen, durch thematischen Gehalt und geschmackvolle Verarbeitung nicht nur unter den erwähnten Novitäten, sondern unter den Erzeugnissen unserer Zeit überhaupt eine hervorragende Stelle einnimmt. Die Herren Lorberg und Wichmann sind, wenn auch nicht dem Zwecke, doch den Mitteln nach, die sie zur Erreichung desselben anwenden, Antipoden. Der Zweck Beider ist nämlich der: Ungewöhnliches zu schreiben. Herr Lorberg knüpft zu diesem Zwecke an Beethoven in seiner letzten Periode an; Herr Wichmann schraubt sich bis auf Haydn in den musikalischen Windeln zurück. Wenngleich Herr Wichmann mit ungleich gebildeterem Geschmack und glatterer Factur zu Werke geht, als Herr Lorberg, dem noch allzusehr die nöthige Erfahrung und Technik mangelt, so erreichen doch Beide ihren Zweck; freilich nicht in dem von ihnen gewünschten Sinne. Denn während die Kräfte des Einen durch die riesigen Dimensionen seines Conceptes, durch das krampfhafte Vermeiden alles Natürlichen aufgerieben werden, ist der Andere zu sehr Kind unserer Zeit, um nicht seine kleinen Spieldosenintentionen mit Spohr'schen, Mendelssohn'schen und Schu-

mann'schen Garderobestücken aufzuputzen. Das passt natürlich wie die Faust auf's Auge. Beide Herren schreiben daher zwar ungewöhnlich, aber nicht schön.

Ein sehr besuchtes Wohlthätigkeitsconcert, welches Herr Wilhelm Rust, derzeitiger Dirigent des Bachvereins, am 12. d. M. in der »Neuen Kirche« veranstaltete, litt sehr durch die mangelhafte Akustik, die schlechte Orgel und die unglücklich hohe Lage des Orgelchores, der, fast dicht unter der Decke angebracht, nicht einmal so viel Raum bietet, um einen Chor von 30 Stimmen placiren zu können. Trotz dieser Hindernisse bot das Concert doch manches Interessante; so hörte ich ein Terzett für 3 weibliche Stimmen mit Orgelbegleitung vom Concertgeber, welches sich durch Klarheit und Wohlklang besonders auszeichnete und von den Damen Strahl, Freytag und Baumann vortrefflich gesungen wurde. Eine Klopstock'sche Ode »An den Tod«, die Gluck, sich selbst am Clavier begleitend, vorzutragen pflegte, welche er aber niemals zu Papier brachte, hatte der alte Capellmeister Raichardt nach dem Gehöre niedergeschrieben. W. Rust, dem dieses Curiosum zu Handen gekommen, hat eine den Intentionen des Componisten geschickt angepasste Harmonisation ausgearbeitet und das so vollendete Werk in dem erwähnten Kirchenconcerte zuerst öffentlich zu Gehör gebracht. Ich muss nun gestehen, dass das Ganze, trotz der Ausführung der Gesangspartie durch Frau Jachmann-Wagner, doch einen eigentlich befriedigenden Eindruck auf mich nicht gemacht hat. Die Sache hat etwas Rhapsodisches und trägt den Charakter der Improvisation an sich. Dazu kommt, dass die Klopstock'schen Worte, an und für sich schon schwer verständlich, durch die Musik nicht gerade klarer werden, so dass auch die Dichtung nicht zu rechter Geltung gelangt. Die Gluck'sche Declamation ist übrigens meisterhaft und kann für Jeden, der ein Recitativ componiren will, als vollgültiges Muster aufgestellt werden.

Die jüngeren Gebrüder Müller, welche bereits im alten Jahre drei besuchte Quartettabende gegeben hatten, kehrten vor Kurzem hierher zurück und veranstalteten ein viertes Concert im Cäciliensaale der Singacademie, fanden jedoch so geringe Theilnahme, dass der kleine ungefähr 160 Menschen fassende Saal kaum zur Hälfte gefüllt war. Diese Theilnahmlosigkeit ist meiner Ansicht nach eine ganz ungerechtfertigte, wenn auch nicht unerklärlich. Für ungerechtfertigt halte ich sie deshalb, weil die Leistungen des jüngern Müller'schen Quartettvereins, zumal was das Zusammenspiel anlangt, hochvollendet genannt werden müssen. Erklärlich aber ist die jetzige Zurückhaltung des Berliner Publikums einfach aus der Enttäuschung. Wenn nämlich die hiesigen an Gutes gewöhnten Freunde des Streichquartettes in Berliner Zeitungen Leipziger oder Weimarische Reclamen lesen, wie die nachfolgende: »Dieser Künstlerverein übertrifft die Leistungen nicht nur aller bestehenden Quartettgesellschaften, sondern selbst ihrer berühmten Vorgänger um Vieles durch den Zauber seines Zusammenspiels, in dem höchste virtuose Ausbildung sich gesellt zu dem feinsten Verständnisse und wahrhaft künstlerischer Wiedergabe der verborgensten Ausdrucksnüancen. In dieser Beziehung steht das Spiel der Brüder Müller auf der höchsten erreichbaren Stufe etc.«, wenn dergleichen die Berliner Quartettfreunde lesen, so sagen sie: Wir müssen jedenfalls das Quartett hören, das besser ist, als das berühmte der älteren Müller, besser, als irgend ein anderes noch bestehendes und besser oder doch ebenso gut, als irgend eins, was noch kommen wird. Findet man nun aber anstatt des gepriesenen Non plus ultra nur ein sehr braves Quartett mit vorzüglichem Ensemble, dafür aber ohne die nöthige intensive Kraft, ohne fortreissenden Schwung, ohne besonders reges geistiges Leben und mit eigenthümlichen, nicht gerade angemessenen Interpretationsmanieren namentlich im Vortrage Haydn'scher und Mozart'scher Compositionen, so ist man eben enttäuscht und geht in diesem Gefühle so weit, das wirklich Vortreffliche in den Leistungen der jüngeren Müller zu unterschätzen.

Für die nächsten Wochen steht eine grosse Uhlandfeier im Victoriatheater, die Aufführung einer Messe von Emil Naumann und das zweite Radecke'sche Concert bevor, über welche musikalischen Ereignisse ich seiner Zeit nicht versäumen werde, Ihnen getreulich Bericht zu erstatten. Richard Wüerst.

Bonn. Sie wissen aus früheren Mittheilungen, geehrter Herr Redacteur, dass wenn auch unsere Stadt in Hinsicht auf vollendete musikalische Leistungen sich mit den meisten grösseren Städten bis jetzt nicht messen kann, dieselbe doch an regem und allgemein verbreitetem Interesse und dadurch an Mannichfaltigkeit musikalischer Unternehmungen und Genüsse neben andern wohl genannt zu werden verdient. Denke ich dabei besonders an unsere nach hiesigen Kräften recht vorzüglichen Abonnementconcerte*), so will ich doch von denselben jetzt nichts Weiteres sagen, da Ihnen am Schlusse derselben wohl ein vollständiger Bericht darüber zugehen wird. Aber wir sind darauf nicht beschränkt. Einen Hochgenuss seltener Art hat uns an zwei Abenden des verflossenen Monats das Quartett der Gebrüder Müller bereitet; dieselben spielten Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven aus früherer und aus spätester Zeit, Schubert, Schumann. Was die Fertigkeit und Eleganz des Vortrages jedes einzelnen der vorzüglichen Künstler, sowie die bewundrungswürdige Einheit des Zusammenspiels und das volle gegenseitige Verständniss angeht, so stehen diese Vorzüge über jedem Urtheile. Hinsichtlich der Auffassung der einzelnen Werke sind eher verschiedene Ansichten möglich, und namentlich fiel uns in den älteren Werken eine gewisse Willkür in Auffassung und Vortrag, namentlich in der Gleichmässigkeit des Tempo's, auf; sie spielten dieselben offenbar nicht mit vollem musikalischen Antheile, während sie die späteren Beethoven'schen und neueren Werke, denen sie sich gemüthlich näher fühlen, mit einem Feuer und einem Verständnisse spielten, dass noch jetzt alle Zuhörer davon erfüllt sind. — Sodann erfreute uns am 29. December Herr Henseler, als Clavierspieler und Lehrer in unserer Stadt sehr geschätzt, mit einer Soirée, in welcher er das italienische Concert von Bach, die Cmoll-Sonate (Op. 111) von Beethoven, die Kreisleriana von Schumann und einiges Kleinere spielte; Gesangvorträge eines hiesigen sehr begabten Dilettanten wechselten damit ab. Herr Henseler trug die genannten Stücke mit einer eminenten, durch angestrengte Studien erworbenen Technik vor, die wohl verdiente, auch ausserhalb seiner engeren Heimath bekannt zu sein; auch sein Vortrag gab überall Verständniss und innere Theilnahme zu erkennen, und war besonders in den Bach'schen Stücken, einem Chopin'schen Allegro und dem ersten Satze der Beethoven'schen Sonate wirklich gediegen und untadelhaft, während in den Kreisleriana und den Beethoven'schen Variationen sich über die Auffassung verschiedener Stellen rechten liesse, besonders mitunter, soviel uns schien, Licht und Schatten zu stark aufgetragen wurde. Unter allen Umständen darf unsere Stadt sich freuen, einen Künstler von so schönem Talente und so ernstem Streben den Ihrigen zu nennen.

Leipzig. *S.B.* Das 7. Concert der Euterpe (20. Januar) brachte einige Novitäten. Da es bei dieser Unternehmung wohl vorwiegend darauf ankommt, das Publikum mit der

*) Ich muss hier Ihre in Nr. 2 gebrachte Notiz über den »Beethovenverein« dahin berichtigen, dass derselbe schon in früheren Jahren bestand, und sich nicht blos mit der Pflege der Kammermusik, sondern auch der Orchestermusik befasst.

Gegenwart vertraut zu erhalten, so kann natürlich nicht derselbe Maassstab angelegt werden, den man im Gewandhause anlegen muss. Desshalb nehmen wir es der Euterpe weit weniger übel, wenn unter den gebrachten Novitäten auch einmal, oder öfter, Schwaches und Werthloses vorkommt, wie es — diesmal der Fall war. Denn gedankenloser kann man kaum componiren als Herr F. Gleich eine »Scene und Arie« für Sopran mit Orchester componirt hat. Ausser einer gewissen Routine, die aber eben in ihrer Sicherheit den gänzlichen Mangel alles kritischen Vermögens und jeglichen Standpunktes verräth, wüssten wir in diesem Opus nichts anzuführen, was auch nur irgend einen, selbst nur relativen, Werth hätte. Da die Melodik trivial, von poetischer Auffassung und Wiedergabe keine Spur, die Ausarbeitung dilettantisch, die Instrumentirung höchst gewöhnlich ist, kann die Kritik über diese »Scene und Arie«, welche von Frau Rübsamen-Veith, was die Coloratur betrifft, wieder in jener Weise, — schlimmen Angedenkens — gesungen wurde, die sie neulich in der Händel'schen Arie zum Besten gab, zur Tagesordnung übergehen. — Die zweite Novität war Rubinstein's 3. (A dur-) Symphonie, ein Werk, welches abermals mit Bedauern bemerken lässt, wie leicht es dieser Componist in neuerer Zeit mit der Kunst nimmt. Rubinstein muss diese Symphonie in einigen Tagen geschrieben und sie, noch nass, eiligst dem Verleger zugeschickt haben. Denn dass ein guter und geschmackvoller Musiker, als welcher der Componist doch gilt, nicht nach einigen Tagen und bei einiger Nüchternheit hätte bemerken sollen, dass seine hier gewählten Themen alles Werthes bar sind, dass ihnen dasjenige fehlt, was sie in der Symphonie hoffähig macht, das ist in der That schwer zu glauben. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dass manche hübsch ausgeführte Stelle, manche glückliche Steigerung in dieser Symphonie vorkommt; aber was hilft der feinste Anzug, die sorgfältigste Frisur, wenn das Gesicht nun einmal keinen sprechenden Ausdruck hat? — Die weiteren Nummern des Programms waren die Ouvertüre zum »Wasserträger« von Cherubini, Schumann's Amoll-Concert, dann Chopin's Berceuse und eine Ungarische Rhapsodie von Liszt, gespielt von Hrn. Blassmann, und Lieder von Schubert und Dorn, gesungen von Frau Rübsamen-Veith. Das Orchester hielt sich wacker; der schwächste Punkt war die Unreinheit der Holzbläser, ein Uebelstand, den zu beseitigen der Euterpe freilich nicht so leicht gelingen mag. — Herr Blassmann spielte das Schumann'sche Concert im ersten Satz zu wenig lebhaft und nicht mit voller Sicherheit, im Andante nicht mit hinreichendem Ausdruck, im Ganzen aber sehr anständig. Zu Chopin's Berceuse reicht weder sein Anschlag, noch seine Auffassung hin. — Der erste Theil des Concerts wurde von Herrn Musikdirector Dr. Langer dirigirt.

Ueber das Programm des 14. Abonnementconcerts im Gewandhause (22. Januar) wollen wir vor Allem bemerken, dass es durch die Zusammenstellung von seltener gehörten und zugleich in der Mehrzahl sehr schönen Werken höchst anziehend und in seiner Ausführung sehr genussreich war. Erster Theil: Symphonie in C-moll von J. Haydn (Nr. 9 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe). Concert für das Pianoforte von Ad. Henselt. Ouvertüre Op. 115 von L. van Beethoven. Präludium und Etude von Chopin. Zweiter Theil: Symphonie in A-moll (Nr. 3) von N. Gade. — Was die Symphonie von Haydn betrifft, so können wir statt alles Urtheils auf den heutigen Leitartikel d. Bl. verweisen. Das Clavierconcert und die beiden Chopin'schen Stücke wurden von Herrn Alex. von Zarzycki aus Lemberg gespielt, einem jungen Künstler von bedeutender Fertigkeit und durchgebildetem Anschlage, der sich leider mit den obigen Stücken etwas undankbare Aufgaben gestellt hatte. Das Henselt'sche Concert ist doch nichts Anderes als eine Clavierphantasie mit nebenher gehendem Orchester, — in der Erfindung unbedeutend, sehr lang, und nicht einmal in der Behandlung des Soloinstrumentes glücklich oder schön. Das »Tastendreschen«, welches darin schon eine vorwaltende Stellung einnimmt, ist leider in der allerneuesten Clavierliteratur zum Typus geworden; ferner erscheinen die Passagen durchaus nicht als künstlerische Consequenzen des geistigen Inhalts, sondern als eine oft genug ganz unmotivirte Veranlassung für den Spieler, grosse Fertigkeit darzulegen, was doch nie Zweck der Composition sein sollte. Herr v. Zarzycki bewältigte die grossen Schwierigkeiten glücklich und fand desshalb viel Beifall, doch ist eine grosse Ungleichheit im Takte zu tadeln, nicht minder ein nicht ganz correcter Gebrauch des Pedals. — Die Beethoven'sche Ouvertüre (welche wir, nebenbei bemerkt, während eines 20jährigen Aufenthalts in Wien kaum mehr als einmal gehört zu haben uns erinnern) ist von so gedrungener Kraft, dass wir uns desshalb leicht über den wenigstens scheinbaren Mangel eines auffallenden poetischen Hintergrundes hinwegsetzen konnten. Das Publikum schien diesen Process weniger rasch durchzumachen und verhielt sich, wie überhaupt den ganzen Abend, äusserst kühl. — Die Symphonie von Gade (die Referent ebenso wie die Haydn'sche zum ersten Mal hörte) hat uns ungemein erquickt. Welche Innigkeit der Melodik, welche Kraft des Klanges, welch poetischer Hauch über dem Ganzen! Man kann uns zutrauen, dass wir den Unterschied einer Beethoven'schen Symphonie und einer Gade'schen wohl abzuschätzen wissen. Gade wendet sich weit mehr an die Phantasie, als an die Seele. Es ist mehr ein unbestimmtes Wogen der Gefühle, als ein Appell an den Willen. Aber wie herrlich klingt das Alles, wie nobel und maassvoll ist der Bau, wie neu sind die orchestralen Wirkungen! Man muss aber in der That diese modernen Symphonien im Gewandhause hören, um sie zu würdigen. Es ist, als ob sie für diesen Saal mit feinster Kenntniss der Akustik desselben geschrieben wären. Diese Diminuendo's und Pianissimo's, diese Forteeinsätze klingen hier so merkwürdig schön, dass man schon sehr daran gewöhnt sein muss, um davon nicht ganz eigen berührt zu werden. Die Ausführung sämmtlicher Orchestersätze war unter der Direction des Herrn C. Reinecke eine so feine und schwungvolle, dass wir hier einmal ausdrücklich die unumwundenste Anerkennung aussprechen wollen, wie denn überhaupt Herr Reinecke ob seines Directionstalentes und seines Fleisses das grösste Lob um so mehr verdient, als er bei den vielfachen mit der Leitung dieser Concerte verbundenen Strapazen fortwährend mit seiner nicht allzu festen Gesundheit zu kämpfen hat.

Ueber die erste Abendunterhaltung für Kammermusik (2. Cyklus) können wir wegen Mangel an Raum erst in der folgenden Nummer berichten.

Nachrichten.

Herr Hofopernsänger Tichatschek in Dresden feierte am 17. Jan. in Spontini's »Ferdinand Cortez« sein 25jähriges Jubiläum am Dresdener Hoftheater und wurde bei dieser Gelegenheit vielfach ausgezeichnet. C. Banck widmet ihm unter Andern im Dresdener Journal ein warmes Wort der Anerkennung.

Händel's »Herakles« wurde am 19. Januar von der Breslauer Singacademie unter der Leitung von J. Schäffer aufgeführt. Von den Solisten zeichneten sich dabei besonders Frau Dr. Mampé-Babnigg und Herr Domsänger Sabbath aus Berlin aus. Der Referent der Breslauer Zeitung nennt »hervorragend und Händel's würdig« blos den Chor in E-moll: »Eifersucht o Höllenfluch«, dann den Schlusschor des ersten Akts, die 2. Hälfte des Chors »Nicht mehr schützt« u. s. w., dann die Arien der Jole, namentlich die »Ruhe sanft aus«. In seiner sonst vielfach für Händel vorwurfsvollen Kritik übersieht der Referent wohl den Umstand, dass Händel das Oratorium aus der Oper entwickelte, und dass sich daraus die Mischungen und Berührungen der beiderseitigen Formen leicht erklären lassen.

In Altona wurde am 6. Januar von der dortigen Singacademie unter Direction des Herrn John Böie in deren erstem dies-

jährigen Concerte Händel's »Salomon« mit Begleitung von Orchester und Orgel aufgeführt. Die Partie des Salomon wurde von Fräulein Franziska Schreck aus Bonn vorgetragen, welche diese Partie bekanntlich ebenfalls auf dem vorjährigen niederrheinischen Musikfeste gesungen hat. Die Vorführung dieses Werkes, welches in voller Ausstattung im Norden Deutschlands bisher nicht zu Gehör kam, erregte das lebhafte Interesse dortiger und auch entfernterer Musikfreunde.

Abert's Oper, »König Enzio«, hat in Mannheim sehr gefallen.

In Basel befindet sich ein Dilettanten-Orchesterverein im Stadium der Entwickelung.

Der verdiente Capellmeister am Hofoperntheater in Wien, Herr Otto Dessoff, hat vor Kurzem mit Hof-Dekret definitiv die Anstellung als »Hofcapellmeister« erhalten.

Der glänzende Erfolg, den die Pasdeloup'schen Concerte für classische Musik in Paris gehabt, regt nun auch die grösseren französischen Provinzialstädte zu ähnlichen Unternehmungen an, so unter anderm Toulouse, wo am 18. Jan. das erste stattfinden sollte.

Von Flotow sind in Paris zwei Opern gleichzeitig in Vorbereitung: »Stradella«, deren erster Aufführung man zu Anfang Februar entgegensieht, und die neue komische Oper »La Nuit des dupes«.

Leipzig. In dem neulich erwähnten Stiftungs-Concert mit Tafel und Ball, welches der Gesangverein »Arion« veranstaltete, kamen folgende Gesangstücke für Männerchor zur Aufführung: Psalm 23 von Schubert; »Wasserfahrt« von Mendelssohn; »Frühlingsglocken« von Schumann; »Am Bach« von Dürrner; »Abends« von Dorn; zwei Lieder von M. Hauptmann; fünf Wanderlieder von C. Zöllner; »Mein Wunsch« von R. Müller; »Schlachtgesang« von Schubert; »Tournier-Banquet« von C. M. v. Weber. Ausserdem producirte Herr Blassmann eine Anzahl Transscriptionen.

— Fürst Constantin Czartoryski, Präses der Gesellschaft der Musikfreunde und des Conservatoriums in Wien, weilte dieser Tage auf der Durchreise in Leipzig und besuchte unter Andern auch die Abendunterhaltung des hiesigen Conservatoriums, wobei von den vorgeschrittensten Zöglingen desselben Schubert's D moll-Quartett, eine Suite von Bach für Clavier, Rubinstein's B-Trio und ein Lied von Schubert zu Gehör gebracht wurden.

ANZEIGER.

[35] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bildnisse berühmter Tonkünstler,

nach den besten Originalen gestochen von L. Sichling.

Zwei Hefte, jedes zu 1½ Thlr.

Inhalt: **J. S. Bach. G. F. Händel. Ch. v. Gluck. W. A. Mozart. J. Haydn. L. v. Beethoven.**

Jedes Bildniss einzeln, in grösserm Format, ⅔ Thlr.

G. F. HÄNDEL

(Biographie) von

Fr. Chrysander.

Zwei Bände. Preis 5 Thlr.

Der dritte und letzte Band soll noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Das wohltemperirte Klavier

von

J. S. Bach.

Schöne und correcte Ausgabe. Zwei Bände, jeder zu 3 Thlrn.

Canons et Fugues

dans tous les tons majeurs et mineurs

par

A. A. Klengel.

Zwei Theile, jeder zu 5 Thlrn.

Im Ganzen 48 Canons und 48 Fugen; anerkannt als das einzige Werk der Neuzeit, welches J. S. Bach's wohltemperirtem Klavier an die Seite gestellt werden kann.

[36] **Neue Musikalien.**

Im Verlag von **Fr. Kistner** in Leipzig erschien soeben:

Genée, Richard, Op. 93. »Die Duzbrüder« von P. Sonn. Humoristisches Lied für vierstimmigen Männerchor. Part. u. St. Pr. 22½ Ngr.

—— Op. 95. Zwei Gesänge für eine Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Der Verbannte. Nr. 2. Der Fliederbaum. Pr. 15 Ngr.

Hiller, Ferd., Grabgesang nach dem Trauermarsch aus dem Oratorium »Saul« für gemischten Chor eingerichtet von Adalb. Proschke. Part. u. St. Pr. 12½ Ngr.

Kontski, Apollinaire de, Op. 16. Six Caprices-Etudes artistiques pour Violon avec accompagnement de Piano. Livr. I. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Livr. II. Pr. 2 Thlr.

Kontski, Apollinaire de, Op. 18. Mes Réminiscences. Grande Valse de Concert précédée d'une Introduction pour Violon avec accompagnement de Piano. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Kücken, Fr., Op. 74 a. Lieder nach Volksmelodien. Gedichte von Hobein frei bearbeitet für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Cmplt. 1 Thlr. 10 Ngr.

Nr. 1. »Sieh' mich nicht mehr voll Wehmuth an.« Pr. 10 Ngr.
Nr. 2. »Als ein Kind ich noch war.« Pr. 7½ Ngr.
Nr. 3. O komm Marie! »Am Ufer hin und wieder.« Pr. 7½ Ngr.
Nr. 4. Gisela. »Goldne Zeit flohest weit.« Pr. 7½ Ngr.
Nr. 5. »Der Frühling der kam.« Pr. 7½ Ngr.
Nr. 6. Soldatenabschied. »Mein Lieb' es geht zum Streite«. Pr. 7½ Ngr.

Mayer, Charles, Op. 350. Une rose en fleur. Polka de Salon pour Piano. Pr. 10 Ngr.

—— Op. 351. Polka Mazurka rapsodique pour Piano. Pr. 10 Ngr. (Les dernières oeuvres pour Piano seul de ce Compositeur.)

Paul, Oscar, Op. 1. »Frühlingsmelodien.« 6 Lieder von Adolf Boettger für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Nach Jahren. Nr. 2. »Ich hör' ein Vöglein locken.« Nr. 3. In der Mondnacht. Nr. 4. Mit einer Rose. Nr. 5. »Die Glocken läuten das Ostern ein.« Nr. 6. Schneeglöckchen lacht und jubelt. Pr. 25 Ngr.

—— Op. 2. 3 Sonatinen für das Pianoforte. Pr. 1 Thlr.

Romberg, Bernh., Op. 62. Grosse Kinder-Sinfonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von August Horn. Pr. 1 Thlr.

Stiehl, H., Op. 44. Une nuit sur la mer. Pensée musicale pour Pianoforte. Pr. 10 Ngr.

—— Op. 45. »Am Mühlbach.« Impromptu für das Pianoforte. Pr. 15 Ngr.

Vogt, Jean, Op. 24. »Les deux truites.« (Die beiden Forellen) Morceau pour Piano. Nouvelle Edition. Pr. 12½ Ngr.

Winterberger, Alexander, Op. 11. 10 Gesänge für Alt, Mezzo-Sopran, Bass oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Cmplt. 1 Thlr. 10 Ngr.

Nr. 1. »Ein Fichtenbaum steht einsam« von Heine. Pr. 5 Ngr.
Nr. 2. Childe Harold. »Eine starke schwarze Barke« von Heine. Pr. 5 Ngr.
Nr. 3. »Ich stand in dunklen Träumen« von Heine. Pr. 5 Ngr.
Nr. 4. Aus! »Ob jeder Freude seh' ich schweben« von Lenau. Pr. 5 Ngr.
Nr. 5. Kriegslied. »Kein seliger Tod ist in der Welt.« (deutsch) Pr. 5 Ngr.
Nr. 6. Murrays Ermordung. »O Hochland und o Südland.« (schottisch) Pr. 7½ Ngr.
Nr. 7. »O sing du Schöne, sing mir nicht« von Puschkin. Pr. 5 Ngr.
Nr. 8. Die Nonne. »Im stillen Klostergarten« von Uhland. Pr. 7½ Ngr.
Nr. 9. Der Schmied. »Ich hör' meinen Schatz« von Uhland. Pr. 5 Ngr.
Nr. 10. »Mein Herz ist dunkel« von Byron. Pr. 7½ Ngr.

Wohlfahrt, Heinrich, Op. 40. Lieder ohne Worte für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Anfängern zur Unterhaltung. Heft I. 25 Ngr. Heft II. 25 Ngr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. Februar 1863. **Nr. 6.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Das Wesen und die vorbildliche Bedeutung der »classischen« Musik (Schluss). — Recensionen (M. Bruch. F. W. Markull. Helmbold. Gänsbacher. Vierling). — Berichte aus Wien, Paris, Frankfurt a. M. und Leipzig. — Nachrichten. — A. v. Dommer an Dr. E. Krüger. — Anzeiger.

Das Wesen und die vorbildliche Bedeutung der »classischen« Musik.

(Schluss.)

Auch gegen die Form jener Tonwerke hört man ähnliche Einwendungen erheben, wie gegen den Inhalt. Die Formen im Ganzen seien klein und knapp, die Motive kurz und nichtssagend, die Tonmittel dünn und überdies durch eine noch beschränkte Technik gebunden; Anlage und Ausbau seien typisch, schablonenhaft gleichförmig, die ausschmückenden Figuren, weil dem ceremoniösen Zeitalter des Zopfes entsprungen, steif und veraltet, und was dergleichen Anklagen mehr sind.

Es ist wahr: die Dimensionen dieser Tonstücke sind noch eng und einfach, die Motive beschränken sich auf wenige Takte, die Melodieführung hält sich in bescheidenem Tonumfange u. s. w. Beethoven allerdings hat längere, vielsagende Motive, ist in der Verknüpfung und Verschlingung mannichfaltiger und künstlicher, in Anlage und Aufbau grossartiger, im Gesammtausdruck gewaltiger, pathetischer. Aber die Andern, zumal Haydn und Mozart, sind in der Melodiebildung häufig kurzathmig, entfernen sich selten weit vom Grundton und vom Hauptthema und halten sich für gewöhnlich in dem einfachen Gegensatze des heiter Belebten und des Ruhigen oder Sanften: ein Allegro, ein Andante und abermals ein Allegro (Rondo, Finale) bilden im Ganzen das stehende Schema der Gesammtanlage.

Aber gerade durch diese Kleinheit und Einfalt der Form sind diese Werke verständlich und anmuthend; gerade sie haben den betreffenden Werken ebenso zur Popularität verholfen, wie die Naivetät ihrer Empfindungen. In dieser Hinsicht ist es nicht ohne Bedeutung, dass der einfache Liedsatz das Grundschema der Instrumentalmusik ist: Haydn, der eigentliche Schöpfer dieser Gattung, und Mozart, der etwas spätere Mitarbeiter an diesem Werke, nahmen von der knappen Liedform ihren Ausgang. Daher sind alle ihre Instrumentalsätze auf kleine, liedähnliche Themen gebaut, diese Themen selbst gewöhnlich auf das einfachste rhythmische Längenmaass von acht Takten beschränkt und sogar wirkliche Volksmelodien mit Glück in ihre Werke aufgenommen und zu kunstreichen Sätzen verarbeitet. Diesen volksthümlichen Grundklang behalten die classischen Tonwerke auch in ihren grössten, am meisten durchgearbeiteten Sätzen. Den schlichten Laien gemahnen jene kleinen Motive an die oft gehörten und gern gesungenen Weisen der Kinder- und Ammenlieder, der Volksgesänge und Volkstänze, und den gewiegten Fachmusiker muthen sie, und am meisten in der musikalischen Gegenwart, wie verlorenes Glück, wie eine ausgestorbene Sprache an, welche das verwöhnte Ohr der heutigen Generation kaum noch versteht.

Mögen aber immerhin die Gefühle hie und da allzu kindlich, die Form beschränkt oder altmodisch sein — Eins ist an diesen Schöpfungen unbestreitbar: die Gefühle und die Form entsprechen sich einander, stehen auf dem gleichen Höhenniveau; gerade diese Gefühle, diese Stimmungen naiver Kindlichkeit kommen in dieser Form, in diesen kleinen Maassen und Rhythmen erschöpfend zum Ausdruck.

Das lässt sich nur von wenigen neueren Tonwerken sagen, ist ein seltenes Prärogativ nur der genialsten Inspirationen. Die meisten Kunstwerke schwanken nach der einen oder andern Seite. Entweder zu viel Gehalt, zu viele und zu überschwängliche Ideen und daneben eine dünne oder matte Form, unfähig, die Wucht der Gedanken wiederzugeben; oder auf der andern Seite Armuth an Ideen, Mangel an Empfindung, aber eine um so anspruchsvollere Einkleidung: gewaltige Massen, betäubender Lärm, packende Effekte, geistvolle, pikante Einzelnheiten. In der ganzen vorclassischen Musik — wie dürftig ist, mit geringen Ausnahmen, der geistige Gehalt, wie unentwickelt das Seelenleben, wie unbeholfen die Darstellung! Rechnet man die altitalienische Kirchenmusik und die analogen protestantischen Kirchenwerke Bach's und Händel's ab, so sind es in Oper und Oratorium, in Lied und Instrumentalspiel doch nur Anläufe, welche die Componisten nehmen, die Compositionen selbst nur Skizzen oder Studien. Hier und da ein Anklang von Gefühlswärme, ein vereinzelter Durchbruch der Leidenschaft, ein glücklicher Wurf von Erfindung, aber kein voller, freier Erguss der Seele, keine ausgeführten Formen und am wenigsten ein Ebenmaass, eine Durchdringung von seelischem Gehalt und formeller Structur. Die nachclassische Musik aber und am meisten deren neueste Entwickelung liefert — abermals mit hervorragenden Ausnahmen — das entgegengesetzte Bild: hochfliegende Ideen, über die musikalische Darstellbarkeit hinausgehende Objecte und Gedanken, und daneben eine vielfach wüste, zerfahrene, aufgelöste Form; Gleichstellung beider Seiten aber und die sich daraus ergebende ideale Schönheit sucht man auch hier vergebens.

Dies nun eben ist der unvergleichliche, nie wieder erreichte Vorzug der classischen Musikepoche. Mag sein,

dass das Geistesleben der Menschheit damals eben nur soweit entwickelt war, um das Gemüth nur erst in seiner naiven Fassung festzuhalten und zu begreifen. Und mag ebenso die Herrschaft über das Material damals gerade soweit gediehen gewesen sein, um eben diese kleinen, maassvollen Formen zu erzeugen: immer bleibt diese Musikstufe einzig in ihrer Art, ein nie wiederkehrendes Meteor und — weil diese Gleichstellung von Inhalt und Form für das Ziel aller Kunstdarstellung gilt — ein Ideal, ein mustergültiges Vorbild. Man wird von einem höhern Standpunkte aus gegen den Geistesgehalt jener Werke immer wieder den Einwand des Dürftigen, des allzu Kindlichen erheben und die Form mit einem gewissen Rechte einförmig, unbehülflich, veraltet schelten. Abgesehen aber von dieser Einschränkung enthält die classische Epoche das Vollendetste, was die Musik vorher und nachher hervorgebracht hat. Dass die betreffenden Werke der reife Abschluss der ganzen vorangegangenen Entwickelung sind, bestreitet Niemand. Aber ebenso wahr ist es, dass sie vom ästhetischen Standpunkte aus auch das Vorbild aller künftigen Bestrebungen und Fortschritte bleiben werden. Wir sind nicht gegen die Entwickelung der Musik nach Beethoven. Wir gestehen der Musik eine Entwickelung über neue Stoffkreise, mehr noch eine grössere Vertiefung in's Seelenleben und in beiden Fällen einen noch anschmiegendern, sprechendern Ausdruck des seelischen Inhaltes zu. Wir verehren in der Reihe der neuern Tonkünstler manch geniale Kraft, manche wahrhaft schöne Leistung. Aber wir sehen auch die Gefahr der Ueberschwänglichkeit, der Unfassbarkeit der ideellen Tendenzen, die Gefahr der Ohnmacht, der Zerrissenheit, der Gewaltthätigkeit bezüglich der Form; wir sehen die Schwierigkeit, mit Umgehung dieser Gefahren sich wieder zur nöthigen Beschränkung des Ideengehalts herabzulassen und sich zu maassvollen, ansprechenden Formen zurückzufinden, die Schwierigkeit, die harmonische Ausgleichung dieser beiden Factoren in der Weise zu bewirken, dass dadurch wieder eine analoge Vollendung gewonnen wird, wie wir sie an den Tonwerken des classischen Zeitalters verehren. Will die musikalische Production wieder dahin gelangen, so lerne sie von jenen Meistern, dass sie vor Allem von zu hoch gesteckten Aufgaben, von abstrakten oder realen Stoffen ablassen und wieder zur Natur, d. h. zur Natürlichkeit und Gesundheit der Empfindung, zur schlichten, allverständlichen Einkleidung ihrer Objecte zurückkommen müsse. Und ebenso hat alle heutige und künftige Production von jenen Werken zu lernen, dass sie sich des gleichen Maasses, der gleichen Symmetrie und Klarheit der Anlage, der gleichen Durchsichtigkeit musikalischer Gestaltung zu befleissigen habe. Eben weil der Standpunkt der classischen Tonwerke der naive ist, weisen sie uns auf die Natur, als unser Aller Mutter und Lehrmeisterin, zurück. Zwar ist die Natur für das bewusste Geistesleben und geistige Schaffen ein untergeordnetes Gebiet, eine blosse Vorstufe. Aber ebenso ist sie auch ein höheres, ein aller Bildung, aller Kunst vorschwebendes Ziel, in sofern sie ein göttliches Walten, geheimnisvoll wirkende Kräfte, eine tiefe Weisheit des Planes, eine weise Vertheilung und Sparsamkeit der Mittel und über Alles jene Unmittelbarkeit und Frische, jene Gesundheit und Einfachheit der Existenz darstellt, der man keinen Zwang und keinerlei Absicht anmerkt, sondern nur das stille, sichere Genügen an sich selbst. Aus ewigen Tiefen quillt ihr Leben, unscheinbar und doch gesetzmässig geht ihr Schaffen vor sich, und was sie schafft, ist gut und recht, offen und wahr ist sie in ihrem ganzen Thun und Wirken, rein und unverhohlen spricht sie ihre Idee, ihren Zweck aus. Hierin liegt die sittliche Dignität der Natur für den bewussten Geist, ihre Vorbildlichkeit für die Kunstproduction. Nach allen Wandlungen und Verirrungen, nach allem selbstgeschaffenen Reichthum an Werken, nach aller selbsterworbenen Meisterschaft der Technik endlich allein bei der Natur anzukommen, so einfach und wahr, so planvoll und überzeugend zu sein, wie sie — das ist das letzte Ziel aller unserer Kultur, aller weitern Menschheitsentwickelung, aller Kunst: erst die wieder zur Natur gewordene Kunst ist die höchste, ist die rechte. Aber auch in formeller Hinsicht ist die Natur Norm für die bewusste Kunstdarstellung. Selbst die wilden Elemente haben schon ein Etwas von Form und wogen innerhalb einer grossen Gesetzmässigkeit. Und wo individuelles Leben aufzutreten anfängt, da hat jede Gattung sofort ihren festen Typus, jedes Einzelwesen seine bestimmte Gestalt: und diese Gestalt wiederum ist dem jedesmaligen Lebensgehalte, dem Charakter der Gattung vollkommen angemessen. Und wie einfach und übersichtlich und doch wie lebensvoll gegliedert sind diese Formen, wie geschlossen, wie gerundet sind sie! Wie steht jeder Baum, jede Blume so still befriedigt in sich selbst, so bedürfnisslos! Auch das Kleinste in der Natur hat noch organisches Leben, ordnet sich dem grossen Getriebe des Ganzen ein und selbst das Grösste, das Erhabenste ist nicht formlos, nicht zerflossen. Das Unendliche selbst giebt sich noch die unendliche, nur von uns nicht mehr fassbare Form, das Ewige kleidet sich überall in die begrenzte Erscheinung. Diese Nothwendigkeit der Form, der erkennbaren Begrenzung, diese rücksichtsvolle und weise Anbequemung der Form an den geistigen Lebensgehalt leuchtet aus der Natur in das menschliche Schaffen herüber, auch in dieser Beziehung bleibt die Natur nie irrendes, nie täuschendes Vorbild der Kunst.

Dass die Tonkunst der classischen Epoche diesem Ziele näher gekommen ist, als irgend eine frühere oder spätere Stufe — wer wollte das läugnen? Gerade wir Kinder des 19. Jahrhunderts, wir Zöglinge einer überspannten Bildung haben alle Ursache, jener Schöpfungen als Muster eingedenk zu bleiben. Mögen wir immerhin geistig wie formell über jene Werke hinausgeschritten sein: Keins von beiden allein giebt uns schon ein Recht, uns darauf etwas einzubilden oder auf jene Werke verächtlich herabzusehen. In der Wissenschaft kommt es allein auf das geistige Moment, auf Gedanken, auf Erkenntniss der Wahrheit an; in der Technik und Mechanik mag die Form als solche ausschliesslich in Betracht kommen: in der Kunst handelt sich's um beide Seiten zugleich, und zwar nicht getrennt die eine von der andern oder blos zu einem parallelen Gegenüber neben einandergestellt, sondern um die Verschmelzung beider Seiten zu untrennbarer Einheit — wenigstens zur Einheit für den Eindruck des Hörers, für den ästhetischen Genuss, wenn gleich die wissenschaftliche Betrachtung, die kritische Analyse nicht anders kann, als jede Seite für sich und das gegenseitige Verhalten beider zu einander in's Auge zu fassen. Und hinsichtlich dieser Verschmelzung von Ideengehalt und formeller Darstellung zur Einheit und Schönheit sind wir von jenen Musterwerken noch weit entfernt oder haben uns von ihnen schon wieder weit verirrt; ja in dieser Beziehung werden wir die grösste Mühe haben, sie jemals wieder zu erreichen. Gerade die heutige Formlosigkeit des musikalischen Schaffens sollte aufhören, sich über die Beschränktheit oder Steifheit der classischen Tonwerke lustig zu machen: gerade sie hätte es am dringendsten nöthig, jene Werke zu

studiren und von ihnen Form zu lernen, ohne die nun ein für alle Mal, sei es auf welchem Kunstgebiet es wolle, die besten Gedanken, die edelsten und innigsten Gefühle verloren sind; ja sie können sich als solche überhaupt nicht geltend machen, werden in ihrer Vortrefflichkeit gar nicht empfunden, wenn sie sich eben nicht in eine gleich edle, gleich ansprechende Form ergossen haben. Erst, wenn es der Musik der Zukunft einmal gelungen sein wird, sich ebenso gediegene, durchgebildete Formen zu geben, oder doch analoge, wie wir sie an jenen Meisterwerken verehren; erst, wenn sie uns die gleiche Vermählung von Inhalt und Form zur idealen Schönheit in ihren Werken zeigen wird, dann werden auch wir die classische Blüthe der deutschen Musik für einen überwundenen Standpunkt erklären.

Recensionen.

Max Bruch, Zwei Clavierstücke. Op. 14. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.

D. Wenn es eines Beweises bedürfte, dass der junge Componist dieser Stücke zu seinem schon in frühem Alter hervorgetretenen Talente durch emsige Studien sich Geschick und Sicherheit der Factur hinzuerworben habe, so könnte dieses Werkchen dafür auch Zeugniss geben. Aber das ist es auch nicht, was wir von seinen Arbeiten erwarten, und was der Componist von der Beurtheilung anerkannt sehen will; sondern die Frage muss nachgerade die sein, ob dieselben sich durch Neuheit und Selbständigkeit der Erfindung auszeichnen, und was und wie geartetes wir fernerhin von ihm hoffen dürfen. Und diese Frage aus den vorliegenden Clavierstücken zu beantworten ist, aufrichtig gesagt, nicht leicht. Für uns wenigstens war der Totaleindruck der, dass wir in denselben nicht fanden, was wir originell und vielversprechend nennen; auch vermissten wir, bei aller Feinheit der Arbeit und leichtem Flusse der Motive, vielfach die innerlich belebende Kraft, die im Gemüthe wurzelt, und es schien uns vieles mehr äusserlich gemacht und zusammengestellt. Der Componist hat, wie wir lesen und hören, grössere Werke unter Händen gehabt, und so, dachten wir, hat er daneben einmal gleichsam zur Erholung auch die kleinere Form wieder cultivirt, während seine Seele bei Grösserem war. — Das erste Stück (Romanze G-dur 6/8) bringt uns eine anmuthige, behaglich träumerische Melodie, die sich hübsch in ununterbrochenem Zuge fortspinnt und am Schlusse geschickt canonisch behandelt wird. Dann folgt ein belebterer Zwischensatz in Triolenbewegung, aus der sich melodische Figuren herausheben, die aber auch sonst schon gehört sind; die Bewegung steigert sich in vollen Akkorden, worauf zarte Figuren wieder zurück leiten. Das Zwischenstück ist ziemlich interesselos, auch hinsichtlich der Modulation, da wir kaum aus D-dur herauskommen. Es folgt die Wiederholung des Thema's in der linken Hand, während die rechte kleine Figuren dazu übernimmt — in der bekannten äusserlichen Weise, die bei einer gewissen Classe von Claviercomponisten sehr beliebt ist. Hat uns nun dieses erste Stück wenigstens durch eine hübsche Melodie interessirt, so fällt dies bei dem folgenden (Phantasiestück 6/8, G-moll) auch noch weg, dem es, bei einem gewissen unruhig treibenden Leben, welches das Stück durchzieht, doch ganz an bestimmter Einheit, welche durch festgestaltete und gestaltende Motive erzeugt wird, fehlt. Auf einen zweimal wiederholten unruhigen Gang von 4 Takten, der nicht viel sagt, folgt mit einem Auftakte eine heftige Figur, und dann werden wir in vielen kurzen Rhythmen, theils mit Achtelbewegung, theils mit der anfänglichen Sechszehntelfigur, durch mancherlei Steigerungen hindurchgeführt bis zu einem langen Abschlusse auf C-moll. Dann setzt nach einem Uebergang in ruhigerer Bewegung in F-moll ein Zwischensatz ein, der eine ausgedehntere Melodie bringt, welche Mendelssohn'sche Anklänge enthält, sonst etwas inhaltleer ist. Im Verlauf tritt eine imitirende Bewegung ein, die ganz wohlklingend und interessant ist. Was uns aber auffällt, ist, dass der Componist in den Durchführungen und sonst sich in der Modulation nie recht frei und selbständig zeigt, dass er aus den anfänglichen Tonarten nur mit Mühe herauskommen kann, es sei denn zuweilen auf gewaltsame Weise. Nach jener Imitation wächst die Bewegung wieder (wir werden etwas an den Schumann'schen »Aufschwung« erinnert) und dann wird der Hauptsatz mit einer Steigerung am Schlusse wiederholt. Dies zweite Stück mag für den Componisten eine gute Studie gewesen sein, vor die Oeffentlichkeit gehört es nicht; in dem ersten wird man wenigstens in dem Hauptthema und in der ganzen Behandlung das schöne Talent des Componisten gern wiedererkennen.

F. W. Markull, Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 71. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Ngr.

— — 4 Gedichte mit Begleitung des Pianoforte. Op. 72. Ebendaselbst. Pr. 22 Ngr.

— — Gondoliera für das Pianoforte. Op. 87. Ebendaselbst. Pr. 18 Ngr.

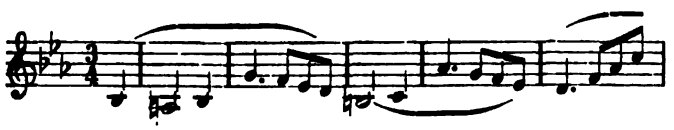
— — Jagdstück. Für Pianoforte. Op. 88. Ebendaselbst. Pr. 20 Ngr.

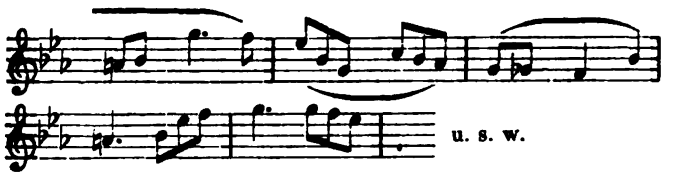
Wer einmal den Standpunkt der strengsten Classicität auf einen Augenblick aufgiebt und so an die oben verzeichneten Stücke herangeht, auf den werden sie im Ganzen einen behaglichen, erfrischenden Eindruck machen. Sie rechnen nicht auf Hörer, die nur das gelten lassen, was Erzeugniss tiefster Empfindung und reife Frucht angestrengtester Arbeit ist; sie hoffen auf solche, die auch an hübscher Klangwirkung, sei es des Instrumentes oder der Stimme, schon Gefallen haben und daneben mit einer eleganten, leicht fasslichen und ihrem Gegenstande im Allgemeinen angemessenen Melodie zufrieden sind. Dabei aber sieht man durch die im Ganzen etwas leichtere gefällige Behandlung immer den geschickten und geistvollen Musiker hindurch, dem Form und Gestaltung ein leichtes Spiel sind und der wohl weiss, warum er so und so schreibt und welchen Effekt er hervorbringen wird. Wir brauchen kaum zu sagen, dass wir darin nicht das Höchste sehen; aber auch solche Künstler haben, so lange sie nicht in's Gemeine und Triviale verfallen (und vor dieser Klippe hat sich Markull wohl bewahrt), ihre Berechtigung, sie helfen den Sinn und das Interesse wecken. — Um zuerst von den Clavierstücken zu reden, so ist die Gondoliera (G-moll 6/8) ein graciöses, wohlklingendes Stückchen, mit viel feiner Arbeit im einzelnen, besonders wo es auf eine gewisse Malerei abgesehen ist, und nicht ohne melodische Reize. Besonders klingt die getragene Melodie in G-dur, welche den Zwischensatz bildet, recht süss und weich. Die folgenden Modulationen sind etwas oft dagewesen; dagegen wird durch Verbindung der Triolenbewegung des Anfangs mit jener Cantilene ein belebteres Zwischenstück hervorgebracht, was nicht ohne Interesse ist. Nun wird der

Hauptsatz wiederholt, und dann noch einmal der Zwischensatz, wo die linke Hand die Melodie führt, die rechte mit Triolen verziert. Am Schluss stören einige fremdartig zwischentretende Akkorde. — Das Jagdstück (E-dur $^6/_8$) steht hinsichtlich der Erfindung hinter jenem ersten zurück, es hat wenig Melodie, nur kurze Motive und Gänge; doch im Ganzen fliessenden Rhythmus und einen kräftig lebhaften Charakter, so dass man die Absicht der Aufschrift nicht unglücklich erreicht sieht. Man glaubt überall Jagdhörner zu vernehmen und kräftigen Rosseshufschlag; aber man wünscht der Sache auch einmal in freiem Ergusse der Melodie froh zu werden und ein frisches Jagdlied zu hören; doch man hofft darauf vergebens. Stellenweise scheint der Componist in uns die Vorstellung einzelner Scenen durch Malerei erregen zu wollen, wobei er nur zu warnen ist, dass er dies nicht zum Nachtheile der musikalischen Form und Schönheit versuche. Eine kurze, kräftig lebhafte Melodie in H-dur S. 6, dann noch in andern Tonarten auftretend, möchten wir als das Wirksamste des Stücks bezeichnen. Unter viel interessanter modulatorischer wie thematischer Arbeit werden wir zu einem »glänzenden« Abschlusse zuerst in H, dann nach Wiederholung des ganzen Verlaufs in E geführt und glauben am Ende den Triumph reicher Beute hindurchzuhören. — In den Liedern möchten wir am ehesten einen gewissen leichten Saloncharakter finden, der die tiefere Empfindung nur selten zum Ausbruche kommen lässt. Sie gehören zu einer Classe von Liedern, die von gewissen Sängern gewählt und von gewissen Hörern gern gehört werden, weil in denselben die Stimme brilliren kann und der Fertigkeit derselben viel Spielraum gegeben wird. Doch verdienen sie immer vor vielen in der Gegenwart zu Tage tretenden Gesängen, besonders die einer gewissen, wohlbekannten Schule entspringen, den Vorzug, dass sie die Melodie zu rechter Geltung bringen. Dieselbe ist überall frei und sicher gestaltet, dabei sangbar und natürlich; nur dass sie selten recht in die Tiefe des Auszudrückenden dringt. In den Liedern Op. 71 ist uns das erste (an die Lerche) am liebsten, dessen Hauptmelodie einen frischen Schwung entwickelt, während der langsame Zwischensatz weniger tief aufgefasst ist. Das zweite (Frühling und Liebe) ist auch fliessend gemacht, aber im Ausdruck manierirt und besonders am Schlusse ganz auf Effekt berechnet. Das dritte (Juchhe, von Reinick) ist auch frisch und lebendig, aber es ist eine etwas gewöhnliche Lebhaftigkeit, von Schubert'schem Adel weit entfernt. In dem Hefte Op. 72 ziehen wir das vierte Lied (Wiegenlied) wegen seiner Einfachheit den übrigen vor. In dem ersten (Gondoliera) sind uns die der Stimme angewiesenen malenden Figuren zu äusserlich; in dem zweiten (Glück, von Eichendorff) scheint uns der innig freudige Charakter des Textes in der Musik ganz verflacht und verwischt zu werden; das dritte Lied kann uns schon seines albernen Textes wegen (Wie gerne dir zu Füssen, von Strachwitz) wenig interessiren, auch die Musik enthält weder Neues noch Bedeutsames.

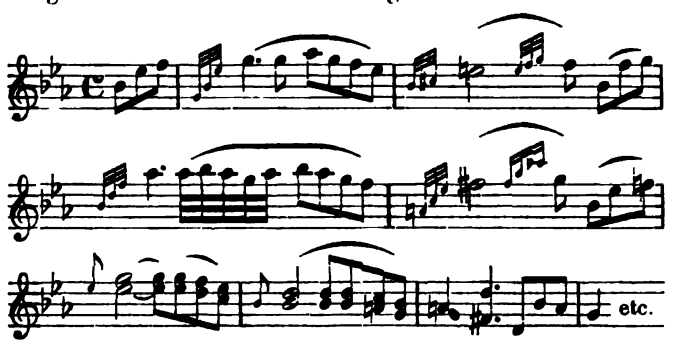
Helmbold, Zwei Lieder ohne Worte, für das Pianoforte. Op. 8. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. à 5 Ngr.

Das erste dieser Lieder heisst »Hoffnung«, und hat folgende Hauptmelodie:





bis zum Schluss in B; dann neue 8taktige Melodie in Es, mit Abschluss in As, dann — nach E, neue 8taktige Melodie!, Rückgang nach Es, die erste Melodie mit Sechszehntelverzierungen wiederholt, Schluss. Man sieht, über Form und Gestaltung hat dieser Meister sich eigene Ansichten gebildet. Das zweite Stück, »Wiedersehen«, bringt nach einigen einleitenden Akkorden Folgendes:



Was sollen wir noch weiter sagen?

24 Schottische Volkslieder, für das Pianoforte eingerichtet von J. Gänsbacher. 2 Hefte. Wien, C. A. Spina.

k—. Wohl Jedem, der den besten Theil seines Lebens in dem geweihten Kreise der Tonkunst zugebracht hat, schlägt das Herz bei dem blossen Klang der zwei Wörtchen »Schottische Volkslieder« höher, denn sogleich denkt er auch an Beethoven, an dessen einzig schöne Bearbeitung dieser so reizenden Melodien und an die seligen Stunden, die er ihrem Genusse verdankte. Indessen man brauchte selbst diesen, durch Beethoven für die Kunst gehobenen Schatz nicht zu kennen, um an den Erzeugnissen dieses so hochbegabten Volksstammes, welcher in der Poesie und Philosophie so Grosses leistete, welcher einen David Hume und Walter Scott aus sich hervorbrachte, dem sogar die Ahnen des grössten Philosophen der Welt, Immanuel Kant's, entstammten und welcher endlich auch für das musikalische Element so tiefe Anlagen zeigt, wenn er dieselben auch nicht zur Kunst zu steigern vermochte: um, sage ich, an den Erzeugnissen eines solchen Volkes den lebhaftesten Antheil zu nehmen.

Nach einem Heft »schottischer Volkslieder« greifen wir also, wenn sie uns auch in dem nicht ganz unbedenklichen Gewand einer Claviertransscription entgegen treten, von vornherein mit den frohesten Erwartungen, und man wird sich bei den vorliegenden nicht getäuscht finden.

Der Herausgeber dieser Transscriptionen hat einen glücklichen Fund gethan, denn viele dieser Melodien, denen ihre nationelle Eigenthümlichkeit so unverkennbar aufgeprägt ist, kommen an zaubervollem Reiz den schönsten gleich, die sich bei Beethoven finden. Besonders gilt dies von der Sammlung im ersten Heft, die des zweiten steht hinter jener auffallend zurück und in ihr hat uns nur ein Stück wahrhaft entzückt, nämlich das letzte; im ersten Heft dagegen folgt eine reizende Blüthe der anderen und es ist erfreulich sagen zu können, dass es eine künstlerische, gebildete Hand ist, die sie gepflückt und zum Strausse gewunden hat.

Die principiellen Bedenken zu untersuchen, welche sich gegen dergleichen Bearbeitungen überhaupt erheben lassen und oft genug schon erhoben worden sind, möge man uns diesmal erlassen und uns erlauben, uns an das fait accompli zu halten. Gesteht man aber einem solchen Unternehmen überhaupt einige Berechtigung zu — und es lassen sich doch sehr viele Gründe dafür geltend machen — so wird man die Ausführung desselben in dem vorliegenden Falle nur loben und sich an ihr erfreuen können.

Der Name des Herausgebers ist, ob er gleich sonst producirend bisher nicht hervorgetreten, in musikalischen Kreisen (zumal Wien's, wo er lebt) nicht unbekannt; musikalisches Blut ist schon sein väterliches Erbtheil. Zufällig kennen wir ihn auch als »guten Musiker« und als solchen giebt er sich ja auch in dieser mit so feinem künstlerischen Sinne ausgeführten Bearbeitung überall zu erkennen. Dieser merkt man es an, dass sie, wie es sein soll, so recht con amore von innen heraus gearbeitet ist. So reich der Verfasser die Begleitung mancher Melodien auch ausstattet, — selbst durch kanonische Nachahmungen in Mittel- und Unterstimmen — so fühlt man doch selbst bei dem Kühnsten, was er zuweilen in Beziehung auf Harmonie, Stimmenführung, rhythmischen und sonstigen Zierrath unternimmt, dass er dabei nicht willkürlich verfährt, sondern dass ihm alles mit einer gewissen Nothwendigkeit, die ihm aus der Vertiefung in den Charakter der Melodie entspringt, erwächst. Kaum hie und da könnte man ihm den Vorwurf der Verschnörkelung oder Verkünstelung machen, am ehesten vielleicht im achten Lied des zweiten Heftes in der etwas gezwungenen und (für mittlere Spieler) unbequem auszuführenden kanonischen Nachahmung im zweiten Theil.

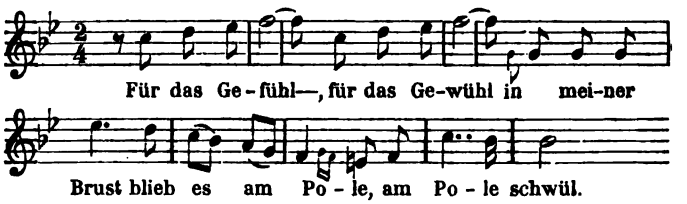
Wie es die Natur der Sache mit sich bringt, sind die Lieder, welche ein langsames Zeitmaass haben, in der Begleitung meist einfacher, gewöhnlich vierstimmig und meist in ziemlich strenger Stimmführung gehalten. Man könnte an Robert Franz denken. Die Lieder im bewegteren Zeitmaass haben dagegen meist, wie es ihnen auch zukommt, eine freiere Begleitung erhalten, die auch kecke Sprünge und kleine Drollerien nicht scheut, zu welchen der übermüthige Humor der Melodien oft so unwiderstehlich herausfordert und wobei der Verfasser mit Recht (wie in seiner Bearbeitung überhaupt) die Fülle der modernen Claviertechnik ungescheut benutzt. Sie sind desshalb auch nicht so gar leicht zu spielen, sie erfordern keine virtuosisch, aber gar sehr eine gewandte und künstlerisch gebildete Hand und vor allem Geist, Gemüth und Humor. Dass die Lieder im langsamen Zeitmaass durch die Transscription mehr verlieren, als die bewegten, bedarf kaum der Erwähnung, denn vor allem an Innigkeit steht der Clavierton hinter dem gesungenen zurück, und hier vermisst man am meisten den Zauber des Worts und der von ihm getragenen concreten, rein menschlichen Empfindung.

Der Verfasser hat jedem Lied die Anfangsworte des Gedichtes im Original vorgesetzt, er hätte auch mit ein paar Worten die Quelle überhaupt bezeichnen können, aus welcher er geschöpft.

Indem wir schliesslich noch Nr. 1, 3, 4, 6, 8 und 11 des ersten und Nr. 12 des zweiten Hefts als die Perlen der Sammlung bezeichnen, empfehlen wir dieselbe Allen auf das Angelegentlichste, die an dem Genre überhaupt irgend ein Interesse nehmen.

Georg Vierling. 6 Gedichte für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 27. Breslau, Leuckart. Pr. ⅚ Thlr.

—r— Der Name des Componisten lässt immer etwas Gediegenes erwarten. In der That zeugt auch dieses Liederheft für ein an den edelsten Mustern gebildetes Talent; die durch Schumann und Franz über Schubert hinaus gemachten Fortschritte werden von Vierling adoptirt, und er bewegt sich darin mit Bewusstsein. Aber nicht mit Freiheit, nicht mit schöpferischer Kraft, nicht einmal mit ganz geläutertem Geschmack und feinem Gehör. Nr. 1. Weihnachtslied stimmt einen pastoralen Ton an, der zwar Bach und Händel meisterhaft gelingt, für den es aber dem Componisten des 19. Jahrhunderts an Naivetät fehlt. Daher will auch der Schluss nicht recht für die Textesworte der 2. Strophe passen; das Lied musste durchcomponirt werden. Die Stimmführungen in der Mitte erscheinen etwas künstlich. Nr. 2. Unbewusste Liebe von Goethe halten wir für zu äusserlich aufgefasst, besonders verstehen wir nicht den völlig gesättigten Schluss zu den Worten: »ob ich dich liebe, weiss ich nicht«; man erwartet vielmehr einen Rückgang auf den Anfang. Gegen die musikalische Fülle des Mittelstücks möchten sich von diesem Gesichtspunkt aus auch einige Bedenken erheben lassen. Nr. 3. »Es ist so heiss der Sommertag« (britisch). Der 2. Theil, dessen Worte rastlose Unruhe schildern, ist musikalisch verfehlt. Man höre die Melodie:



Nr. 4. »Niemand« von Burns, der Intention nach gut erfunden, aber musikalisch sicherlich zu »hahnebüchen«. Nr. 5. »O frage mich nicht wieder, ob ich dich lieben kann«. Der häufige Wechsel des Taktes war überflüssig und durch eine Pause an rechter Stelle leicht vermeidbar. Der harmonische Verlauf des Mittelsatzes erscheint unnatürlich und gewaltsam. Das Gedicht, wenn überhaupt componirbar, fordert eine Meisterhand. Nr. 6. »Die heil'gen drei Könige« gehört zu denjenigen Heine'schen Dichtungen, die musikalisch vielleicht gar nicht wiederzugeben sind, wenn man nicht in gewissem Sinne einen Gassenhauer daraus machen will. Der eigenthümliche, halb ironische, halb legendenhaft naive Ton, der der heiligen Ueberlieferung absichtlich ihr mythenähnliches Gewand abstreifen will und sie daher in's Gemüthliche herabzieht, — ist selbst einem Schumann nicht gelungen. Die Vierling'sche Composition hat etwas Charakteristisches, aber sie prägt die unendlich feinen Conturen des Heine'schen Gedichtes zu markig aus und carikirt daher ein wenig, so dass dasselbe, da es ohnehin wohl nicht gerade zu den genialsten Einfällen Heine's gehört, keineswegs liebenswürdiger dadurch geworden ist. — Das Heft bestätigt unsere früher einmal (in der Deutschen Musik-Zeitung) über Vierling geäusserte Ansicht: er ist ein geschmackvoller, fein gebildeter Musiker, dem aber zum Liedercomponisten sowohl Tiefe des poetischen Empfindens und Kraft des Eindringens in den dichterischen Gehalt der Texte, als Reichthum der Phantasie und sicherer Takt in der Anwendung der Darstellungsmittel fehlt.

Berichte.

Wien. (Von einem zweiten Correspondenten.) ✕ Richard Wagner hat also am 11. Januar seine dritte Musikaufführung veranstaltet. Aus dem Programm der früheren Concerte waren

diesmal »Rheingold« weggelassen und an dessen Stelle die zwei »Schmiedelieder« (Schmelze und Hämmerlied) aus »Der junge Siegfried« aufgenommen worden. Diese beiden Gesänge entbehren nicht einer gewissen Frische und Charakteristik, auch bewegt sich die Melodie an sich in natürlichen, leicht zu bewältigenden Formen. Der Dämon des Absonderlichen bemächtigte sich aber auch hier wieder des Hrn. Wagner, und er stattete die beiden Lieder mit einer so wuchtigen Begleitung (namentlich von Blechinstrumenten) aus, dass die Stimme, welche da durchzudringen im Stande wäre, ebenfalls erst in Zukunft aufgefunden werden dürfte. Herr Walther schrie aus Leibeskräften, und doch war sein sonst durchdringendes Organ nur schwer vernehmbar. Den Beginn und Schluss des Concerts bildeten die Faust- und Tannhäuser-Ouvertüre. Letztere wurde in einer noch nicht gehörten Vollendung zur Aufführung gebracht. Das Haus war diesmal gedrängt voll, der Beifall stürmischer denn je; die Opposition kehrte sich ausschliesslich gegen das Drängen nach Wiederholungen, welchem Hr. Wagner in zu bereitwilliger, fast taktloser Weise nachgab. Am Schluss ging der übliche Spectakel los, und der »Reformator« fühlte sich veranlasst, an seine enthusiastischen Verehrer eine Ansprache zu halten, in welcher er denselben seinen Dank ausdrückte und erklärte, dass er sich hauptsächlich durch ihren Antheil aufgemuntert und gestärkt fühle, den begonnenen Kampf mit Ausdauer fortzuführen. — Die Wagner'schen Productionen haben selbstverständlich die Leidenschaften des musikalischen Publikums für und gegen den Componisten abermals in vollstem Maass entfesselt, und wenn jetzt die Wogen sich nach und nach wieder legen, so werden sie, wenn »Tristan und Isolde« vom Stapel läuft, mit erneuerter Wuth zu brausen beginnen. Es ist nicht leicht in derlei Krisen kalt Blut zu bewahren; die Meinungen für und wider gehen zumeist nur nach den extremsten Richtungen, während es doch die Aufgabe, namentlich der schreibenden Kritik ist, auch bei Verdammung des Princips, und so mancher musikalischen Ungeheuerlichkeiten, wie solche in Wagner's Dramen vorkommen, den Weizen von der Spreu zu sondern, und unbefangen dasjenige als gut anzuerkennen, was sich als solches darstellt. — Brahms, dem es hier immer mehr zu gefallen scheint, hat seinen Aufenthalt abermals verlängert und wird zu Anfang der Fastenzeit sein drittes Concert geben. — In der fünften Quartettproduction J. Hellmesberger's kam als Novität ein Streichquartett von dem hiesigen Hofcapellmeister Preyer zur Aufführung, eine anspruchslose, reinlich gearbeitete Composition, die, ohne im mindesten tiefer anzuregen, sich eines, wie man zu sagen pflegt, anständigen Erfolges erfreute. In jeder Beziehung bedeutender war Goldmark's Streichquintett, welches in einer früheren Soirée zu Gehör gebracht wurde. Als Novitäten sind noch zu erwarten: ein Claviertrio von A. Müller (Sohn) und ein Streichquartett von Raff. Das neulich zum ersten Mal producirte Dmoll-Quartett von Cherubini liess vollständig kalt. Charakteristisch für die jetzigen Zustände und jedenfalls erfreulich ist die Thatsache, dass Hellmesberger und Genossen nun schon mehrere Male bei Hof gespielt und ihre Leistungen vor allen andern die auszeichnendste Anerkennung gefunden haben, so dass jetzt ein Hofconcert ohne Streichquartett kaum mehr denkbar ist. — Der Männergesangverein brachte in seinem ersten Concert als Novitäten zwei nicht bedeutende Chöre von F. Schubert (»Liebe und Wein« und Chor der Ritter aus »Fierrabras«), einen sehr graciösen Chor der Scharwache aus Gretry's Oper: »Die beiden Geizigen«, und David's »Wüste«, letztere in vorzüglicher Weise zur Aufführung. Die »Wüste« fand ein von Vielen nicht mehr erwartetes Maass von Theilnahme. Der Musikverein wird nach dem früheren Durchfall der Schumann'schen Balladen, und nun auch des Perfall'schen »Dornröschen«, nicht so leicht wieder an die Aufführung derartiger Zwittercompositionen denken. — Im Operntheater sind »Così fan tutte« und »Euryanthe« zur Aufführung vorbereitet; die Proben zu »Tristan und Isolde« werden eifrig betrieben, und vermehren den Kummer der Frau Dustmann (die dabei jedesmal Thränen vergiessen soll) und des Hrn. Ander.

Das zweite diesjährige Concert der Singakademie, in welchem verschiedene Chöre meist alter Componisten zur Aufführung kamen, bestärkte die Wahrnehmung, dass es mit diesem Institut, das in seinem Beginn zu so glänzenden Hoffnungen berechtigte, entschieden rückwärts gehe. Die Ausführungen ermangelten der Tonfülle, namentlich seitens des stark gelichteten männlichen Chors und vor Allem des präcisen Zusammenwirkens. So kam es, dass Allegri's Miserere das Publikum gleichgültig liess und überhaupt das unverwüstliche »Marienlied« von Prätorius und Mendelssohn's »Hymne« (für Altsolo und Chor), in welcher Frau Flatz die Solostimme recht ausdrucksvoll vortrug, über alles Andere hinweghelfen mussten. Das Concert war auffallend schwach besucht, ein Zeichen, dass die Sympathien des Publikums derzeit nicht mehr mitgehen.

Paris, 14. Jan. Das Théâtre Lyrique brachte im Laufe der vorigen Woche die erste Aufführung einer neuen Oper von Theophile Semet, »Undine« benannt. Das Werk wird sich schwerlich lange auf dem Repertoir erhalten, ist aber reich an gelungenen Einzelheiten und liefert ein entschiedenes Zeugniss für die Begabung des Componisten. Semet ist als zweiter Paukenschläger im Orchester der Grossen Oper angestellt und hat es dort, nach einer Reihe von sauren Dienstjahren, zu einem Gehalte von 950 Franken jährlich gebracht. Diese Summe reicht nicht hin, die Miethe für eine höchst bescheidene Wohnung zu decken, Semet ist also genöthigt, neben seinen Pauken noch gar viele Saiten aufzuziehen, um nur den nothwendigsten Lebensunterhalt zu erwerben.

Undine ist die dritte Oper dieses Componisten. Die beiden vorhergehenden, Les Nuits d'Espagne und Gil-Blas, welche ebenfalls im Théâtre Lyrique gegeben wurden, fanden vielen Beifall, besonders Gil-Blas. Undine ist ihren beiden Vorgängern an Originalität und Distinction überlegen. Man findet hier nicht mehr die beliebten Handgriffe der specifisch Pariser Schule, deren grösstes Verdienst darin besteht, die Gedankenarmuth unter einem bunten Wechsel der heterogensten Rhythmen, und besonders unter einer, bald üppig schillernden, bald betäubend lärmenden Instrumentation geschickt zu verbergen. Undine hat eine ausgeführte und breit gehaltene Ouvertüre, welche sehr schön beginnt, sich auch bis zur Mitte des Allegro recht interessant entwickelt, dann aber bedeutend ermattet.

Es kann nicht meine Absicht sein, auf die Einzelheiten des Werkes einzugehen, doch erwähne ich zwei Stücke, welche durch Eigenthümlichkeit sich ganz besonders auszeichnen. Das eine ist das Lied vom König der Heimchen, im zweiten Akte von Undine und dem Oheim Kühleborn, welcher hier Fraisondin heisst, gesungen. Die erste Hälfte dieses Lieds wird von den Violinen in hohen, schrillenden Tremolos und Trillern malerisch begleitet, den Refrain aber bildet ein Gewebe capriciöser und eleganter Rouladen, von Undine gesungen und von dem Bassisten mit geschlossenem Munde begleitet (sic!).

Das andere Stück ist das Lied vom Maulwurfe, welches Fraisondin, in der Gestalt eines Maulwurfsjägers, im dritten Akte singt. Das durchweg piano gehaltene Stück erhält durch ungewöhnliche Harmoniefolgen und durch seine höchst eigenthümliche Instrumentation ein geheimnissvolles, dunkles, ich möchte sagen unterirdisches Colorit. Die tiefen Instrumente halten eine eintönige Begleitungsfigur beharrlich fest; in jedem Takte lässt die grosse Trommel zwei leise, dumpfe Schläge hö-

ren, . . . man glaubt den Maulwurf in der Tiefe arbeiten zu hören. (Vielleicht haben wir auch noch musikalische Schilderungen von Blindschleichen, Ratten, Kaninchen und anderem Gethier zu erwarten. D. Red.)

Die beiden Hauptrollen, Undine und Fraisondin, wurden von Mad. Girard und Hrn. Battaille ausgezeichnet gesungen. Leider ist aber von allem Uebrigen nichts Gutes zu sagen.

Undine wechselt jetzt auf den Affichen mit Gounod's Faust ab, welcher seit einigen Wochen wieder gegeben wird, jedoch nicht mit demselben Success wie früher. Allerdings war auch Michot ein weit besserer Faust als Monjauze, der süssliche, manierirte Sänger mit einer Stimme ohne Frische und Mark, dem jetzt diese Rolle anheimgefallen ist.

Nächstens werden wir im Théâtre Lyrique Mozarts Così fan tutte zu hören bekommen. Die Besetzung der drei weiblichen Rollen durch die Damen Cabel, Girard und Faure-Lefebvre lässt Ausgezeichnetes erwarten. Ein ganz besonderes Interesse erhält aber diese Aufführung durch den Umstand, dass man einmal wieder versucht, die Klippe, an der Mozart's Partitur bis jetzt überall scheiterte: das sinnlose Buch von Da Ponte, zu beseitigen und durch ein besseres zu ersetzen. Das neue Stück, welches man der Musik angepasst hat, ist eine Nachbildung von Shakespeare's Verlorener Liebesmühe. Es wäre schön, wenn Mozart mit Shakespeare ebenso glücklich wäre, wie er es schon mit Beaumarchais und Molière war. Doch erlaube ich mir einstweilen noch daran zu zweifeln. Die glückliche Ueberführung einer Musik wie die Mozart'sche aus dem Stücke, für welches sie geschrieben, in ein ganz anderes, erscheint mir als eine Art von Seelenwanderung, an die ich nicht zu glauben vermag. B. Damcke.

Frankfurt a. M. *DL.* Unsere Museumsgesellschaft hat bis Neujahr fünf ihrer Concerte gegeben. Von Orchesterstücken kamen darin, ausser den bekannten unserer grossen Meister, vor: Ouvertüre zum »Schauspiel« Iphigenie, von Scholz, welche nur geringen Eindruck machte, — die Suite von Lachner, die verdienten Beifall fand, der sich namentlich bei dem Marsche (dem nach meiner Ansicht schwächsten Theile des Werkes) zum Enthusiasmus steigerte, — und die Ouvertüre zum »Beherrscher der Geister« von Weber. Die Gesangsgrössen (nicht zu buchstäblich!), welche sich hören liessen, waren Frau Viardot-Garcia, Frl. Reiss und Rohn, beide aus Mannheim, und Frl. Genast. Letztere sang uns auch Liszt's »Loreley«, und ich habe selten Etwas gehört, worin die Sprache des Dichters, einfach, schlicht, und deutsch-volksthümlich, von einem Componisten so misshandelt worden wäre, wie hier. R. Wagner's »Träume«, ebenfalls neu für uns und von Frl. Genast gesungen, machen ihrem Titel alle Ehre; Alles verschwimmt, nirgends Etwas, woran man sich halten, worauf man fussen könnte. — Von Virtuosen brachten uns die Museumsabende bis Neujahr: Herrn Lauterbach aus Dresden (Violinconcerte von Spohr und Kreutzer); Frau Schumann (Concert in G von Beethoven und Kleinigkeiten), Herrn Vieuxtemps (eigene Compositionen), den Violoncellisten Steffens (Concert von Goltermann) und Herrn v. Bülow (Concert von Henselt und Transscriptionen von Liszt). Die Leitung der Concerte hat auch dieses Jahr Herr Dir. Carl Müller.

Der Cäcilienverein, ebenfalls unter Hrn. Müller's Leitung, hat in seinem ersten Abonnementsconcerte Händel's »Israel in Egypten«, der Rühl'sche Gesangverein, unter Direction des Herrn Franz Friderich, Haydn's neu aufgefundenen »Tobias« vorgeführt. Hr. Friderich hat auch die Leitung der Concerte des philharmonischen Vereins übernommen, nachdem sich Herr Henkel, der bisherige Leiter, zurückgezogen. Mein nächster Bericht wird mir wol Musse lassen, über diese Verhältnisse Näheres zu sagen; für diesmal genüge es, dass das erste Concert, noch unter Henkel's Direction, eine Symphonie in D von Mozart (drei Sätze, Andante in G $^6/_8$), Schubert's Ouvertüre zu »Alphons und Estrella«, Solovorträge des Hrn. Max Wolff (Violinisten) und Schubert's Phantasie zu 4 Händen (F-moll) zu Gehör brachte. — Die Herren Henkel, R. Becker und Siedentopf haben Matinéen für Kammermusik veranstaltet, in deren beiden ersten unter Anderm auch Schubert's Trio in B, Op. 99, eine Sonate von Hauptmann und Variationen von A. Schmitt vorkamen. — Die Quartettsoiréen der Herren L. Straus, Dietz, Mohr und Siedentopf haben neben unsern grossen Meistern auch dem Quintette Op. 59 von Rubinstein, das übrigens wenige Freunde im Publikum fand, ein Plätzchen gegönnt. Einen besonderen Genuss gewährte in der zweiten Soirée das Concert für 2 Violinen mit Quartettbegleitung von J. S. Bach. — Unter den zahlreichen Concerten einzelner Künstler hebe ich das des Herrn Straus (der, wie immer, Bach, Beethoven, Schubert, Tartini spielte, und von Gloggner mit Beethoven's »Liederkreis« unterstützt ward), sowie das der Frau Schumann hervor. Letztere ward von Hrn. Stockhausen unterstützt. Das Concert, mit welchem uns Letzterer selbständig erfreuen wollte (»die schöne Müllerin«), ward leider inmitten durch eine rasch überhand nehmende Heiserkeit des Sängers unterbrochen.

Leipzig. *S. B.* Wir haben noch den Bericht über die erste Abendunterhaltung für Kammermusik (2. Cyklus) am 24. Jan. nachzutragen. Statt des abwesenden Herrn David hatte Herr Concertmeister Dreyschock die erste Violine übernommen und spielte zuerst im Verein mit den Herren Röntgen, Hermann, Hunger und Krumbholz Mozart's C-Quintett, dann Beethoven's F-Quartett Op. 18. Im zweiten Theil producirte sich Herr Kammermusikus Lund aus Stockholm auf der Oboe mit zwei Romanzen für dieses Instrument mit begleitendem Clavier (Herr Reinecke) von Schumann, und zum Schluss spielte Hr. Reinecke mit den Herren Dreyschock und Krumbholz Schubert's Es-Trio. — Herrn Dreyschock's Spiel zeichnet sich durch Schönheit des Tons und elegante Manier aus; nur hat er einige Neigung in sentimentale Breite zu verfallen, so dass in seinem Vortrag der Kammermusik, mehr, wenn wir so sagen dürfen, das lyrische als das epische Element zur Geltung kommt. — Herr Lund überraschte durch ungewöhnlich vollen und schönen Ton und geschmackvolle Vortragsweise, die denn den Schumann'schen Romanzen sehr zu Gute kamen. — Im Trio zeichnete sich besonders Herr Reinecke durch Feinheit und schwungvolles, namentlich rhythmisch-pointirtes Spiel um so mehr aus, als diese Eigenschaften in den vorhergegangenen Vorträgen minder hervortraten. Leider störte in diesem Trio eine Verstimmung der Streichinstrumente, die durch die der Oboe wegen sehr hohe Stimmung des Claviers (Herrn Lund's Instrument steht im Pariser Diapason und Herr Reinecke transponirte die betreffenden Stücke einen halben Ton tiefer) herbeigeführt wurde, welchem Uebelstande leicht durch einen zweiten Flügel zu begegnen gewesen wäre.

Das 15. Abonnement-Concert (29. Januar) brachte an seiner Spitze die Freischütz-Ouvertüre, die man um so lieber auch einmal im Concertsaale hört, als sie ein Programmmusikstück erster und vorzüglichster Art genannt werden kann und ihre herrliche Instrumentation hier noch mehr zur Geltung kommt, als im Theater. Wäre nur alle Programmmusik so edel, ächt musikalisch und künstlerisch wie diese, man würde sich an dem Namen weder jetzt noch in Zukunft irgendwie stossen! — Im weiteren Verlaufe des Concerts sang Frl. Dannemann aus Elberfeld die Arie aus Marschner's »Hans Heiling«: »Weh mir! Wohin ist es mit mir gekommen?« und Mendelssohn's Concertarie. Das Fräulein, in Leipzig bereits durch frühere Leistungen bekannt und, wie es scheint, beliebt, verfügt über ein in der

Höhe ausgiebiges, leicht ansprechendes Organ und sinngemässen Vortrag. In der Mittellage und Tiefe fehlt es aber an Kraft. Frl. Dannemann wurde vom Publikum sehr freundlich aufgenommen. — Ferner spielte Herr Dreyschock ein Concertino von Ernst, eine Composition, deren innerer geringer Werth nur durch absolute Reinheit der Intonation, durch Feuer und eine gewisse geniale Keckheit des Vortrags verdeckt werden kann, Eigenschaften, die Herr Dreyschock nicht in genügendem Maasse besitzt. Nach diesem ziemlich langen Stück schien es beinahe überflüssig, dass derselbe auch noch mit selbstcomponirten (übrigens viel besser gespielten) »Variationen über ein Originalthema« auftrat. Diese Variationen tragen noch ganz den Typus einer verschollenen Zeit, und unterscheiden sich höchstens darin, dass die Orchestertutti zwischen den Variationen weggefallen sind. Herrn Dreyschock wurde übrigens viel aufmunternder Beifall zu Theil. — Den zweiten Theil bildete Schumann's kräftige Cdur-Symphonie, ein Werk, welches wegen seines neuen und poetischen Gehalts die Liebe und Bewunderung in hohem Grade verdient, die man ihm hier zuerst entgegengebracht hat. Die Ausführung war eine sehr beseelte, wenn auch nicht in allen Theilen gleich vollendete, was freilich überhaupt und unter obwaltenden Verhältnissen selten gelingen kann. Einige Tempi waren uns ungewohnt, doch herrschen hier darüber wohl verlässlichere Traditionen, als die uns bisher bekannt gewesenen.

Nachrichten.

Die Niederrheinische Musikzeitung bespricht in No. 2 eine Bearbeitung schottischer Melodien von Max Bruch, und giebt bei dieser Gelegenheit einige irrthümliche Notizen über Johnson's Museum. Diese Sammlung besteht nämlich nicht aus 2, sondern aus 6 Bänden, 600 Melodien enthaltend, und ist 1787—1800 in Edinburg erschienen, in derselben Stadt, wo Thomson 1793 die erste Lieferung seiner grossen Sammlung herausgab. Daraus schon ist man zu dem Schlusse berechtigt, dass Thomson diese Johnson'sche Sammlung nicht unbekannt gewesen; ausserdem aber wird im 4. Bande der sämmtlichen Werke von Robert Burns, welche dessen Correspondenz mit Thomson enthält, dies Johnson'sche Museum häufig citirt, und sind S. 271—418 die von Burns für diese Sammlung verfassten Gedichte besonders zusammengestellt. Dieselbe ist auch in England weder »verschollen« (die alte Ausgabe kommt noch oft in antiquarischen Verzeichnissen vor; eine neue ist 1839 von Blackwood in Edinburg veranstaltet), noch auch in Deutschland unbekannt, da sie sich in öffentlichen Bibliotheken (München, Berlin) befindet. Ferner hat Thomson nicht 1815 oder 1816 Beethoven zur Bearbeitung aufgefordert, sondern früher, da sich auf des Letztern Manuscripten die Jahreszahl 1810 angegeben findet. Endlich ist in der Thomson'schen, 300 schottische Lieder umfassenden Sammlung eine grosse Anzahl der in Johnson's Museum vorkommenden enthalten.

Die 2. Soirée des königl. Domchors in Berlin wies folgendes Programm auf: Marianische Antiphone (4stimmig) von Palestrina. Ave verum (8stimmig) von Martini. Salve regina (4stimmig) von Bernabei. Arie von A. Stradella. Motette (6stimmig) von H. Schütz. Motette für 2 Chöre mit Cantus firmus von S. Bach. Motette (4stimmig) von Graun. Dann »auf allerhöchsten Befehl«: Adagio aus dem Gmoll-Quintett von Mozart. 31. Psalm von Nicolai. Variationen über »Gott erhalte« von Haydn.

S. Bach's Weihnachtsoratorium sollte in Berlin am 2. Februar zur Aufführung kommen.

In Oldenburg hat man kürzlich ein »Concert« für Violine und 2 Flöten von S. Bach öffentlich ausgeführt.

Die Zeitschrift »Europa« enthielt in No. 4 und 5 einen lesenswerthen Aufsatz über Marx's »Gluck«.

Die Singacademie in Berlin hat Haydn's Jahreszeiten mit vielem Beifall aufgeführt und ist eine Wiederholung angekündigt.

Für den Lehrkörper der k. k. Hofopernschule in Wien sollen angestellt worden sein: Für den Mädchengesang Frau Bochkoltz-Falconi und Frau Marie Belart. Für den Männergesang die Herren Gentiluomo und Wolf. Für den Klavierunterricht die Herren Pirkhert und Leonhart.

In Breslau ist abermals eine neue Oper aufgeführt worden und zwar »La Réole« von Gustav Schmidt. Sie wurde günstig aufgenommen.

Flotow's »Alessandro Stradella« hat am Hamburger Stadttheater seine 100ste Aufführung erlebt.

Bei der vom Staatsminister v. Schmerling präsidirten ersten Commissionssitzung in Wien »zur Förderung der Kunst«, wobei es sich um die zweckmässigste Verwendung von 10,100 Fl. handelte, waren musikalischer Seits die Herren Fürst Constantin Czartoryski, Kapellmeister Esser und Professor Ed. Hanslick beigezogen worden

Vom 2. Februar an soll in Königsberg ein neues Blatt für Musik: »Norddeutsche Musikzeitung«, redigirt von August Pabst, wöchentlich erscheinen. (Es liegt uns bis heute keine Probenummer vor. D. Red.)

Rubinstein's »Kinder der Haide« sollen im Laufe dieser Saison am Berliner Hoftheater zur Aufführung kommen.

Rich. Wagner wird am 7. Februar in Prag concertiren.

Fioravanti's Oper »Die Dorfsängerinnen« kam am 26. Januar im Dresdner Hoftheater zur Aufführung.

In Brüssel giebt der junge, begabte Pianist Louis Brassin im Laufe des Winters 4 Soiréen für classische Musik, in deren jeder er 3 Beethoven'sche Sonaten vortragen wird.

Braunschweig. Die Concertsängerin Frl. Elvire Behrens aus London, eine in vortrefflicher Schule gebildete Altistin, gab in Gemeinschaft mit der Pianistin Frl. S. Magnus ein sehr besuchtes Concert. — Frl. Behrens sang eine Arie aus Tancred, Lieder von Dessauer und Heppel, und unter Mitwirkung der Singacademie Mendelssohns geistliche Lieder für Alt-Solo und Chor und den zweiten Act aus Orpheus von Gluck. Frl. Magnus spielte Chaconne von Bach, La Campanella von Liszt, das Spinnrädchen von Bendel, Andante und Walzer (in As) von Chopin; letzterer wurde stürmisch da capo verlangt. In der Hofcapelle ist der durch mehrfache Kunstreisen bekannte Violoncellist Kindermann aus Lübeck angestellt worden. Benedict's »Rose von Erin« sollte in der letzten Woche des Januar zur ersten Aufführung kommen.

In der 5. Quartett-Soirée in Frankfurt a. M. kam unter Anderem Brahms' Sextett zur Aufführung.

In der 8. Soirée des Breslauer Orchester-Vereins unter der Leitung des Herrn Dr. Damrosch kamen zur Aufführung: Symphonie in C von Schumann. Arie der Leonore aus Fidelio von Beethoven. Scherzo aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn. Arie des Sextus aus Titus von Mozart. Ouvertüre zu Leonore (Nr. 3) von Beethoven. Der Referent der Breslauer Zeitung erzählt darüber, dass der ganze Abend eine Reihe von Triumphen bildete, und das in Ueberfülle vertretene Publikum zu einem seltenen Enthusiasmus gelangte. Bei der Ouvertüre sei die Wirkung dadurch erheblich gesteigert worden, dass der Dirigent nach der Trompetenfanfare jedesmal eine längere Pause eintreten liess.

Leipzig. Bei der Lessingfeier wurde auch der Musik ihr Theil. Man sang einen Chor »Halt Wacht«, dann Schumann's Freiheitslied und Rubinstein's Meeresstille und glückliche Fahrt.

— In der Abendunterhaltung des Conservatoriums am 30. Januar liess sich die Pianistin Fräulein Marie Trautmann, aus dem Elsass gebürtig, in Paris von H. Herz gebildet, hören. Die noch sehr junge Dame (ihr Alter wurde uns mit 15 Jahren angegeben), welche schon vom 8. Lebensjahre an Concerte giebt und sich in London, Paris und einigen Orten Süddeutschlands mit vielem Beifall hören liess, besitzt neben bedeutender Beherrschung des Instruments, des Rhythmischen, der Dynamik u. s. w. noch eine seltene Ausbildung des Vortrags, die sich denn auch in den vernommenen Vorträgen guter Musik (Beethoven, Mendelssohn, — später in vertraulicher Sitzung noch Moscheles, Chopin, Schumann) in auffallender Weise bekundete. Was dem Fräulein noch fehlt, die deutsche Auffassung deutscher Musikwerke, — denn bis jetzt ist die französische vorwaltend, — würde es bei etwas längerem Aufenthalt in Deutschland gewiss sich aneignen können; zugleich werden die Jahre das eigentlich weibliche Element zeitigen, welches wol bei manchen klavierspielenden Damen zum Nachtheil für die künstlerische Wirkung sich in den Vordergrund stellt, welches aber auch keinesfalls ganz und gar verdrängt erscheinen darf. Da Fräulein Trautmann in künftiger Saison im Gewandhaus zu spielen gedenkt, werden wir wol Gelegenheit finden, das Horoskop der hochbegabten Pianistin genauer zu stellen. —

— Der Violinist Herr Sivori gedenkt im April hier zu spielen.

— Das Stadttheater brachte endlich einmal am 28. Jan. eine Mozart'sche Oper: Figaro's Hochzeit. Das sehr stark besuchte

Haus (in keiner Oper, die wir bisher hier hörten — Undine, Tannhäuser, Fliegende Holländer — war es in dem Maasse der Fall) zeigte uns vorläufig die Unrichtigkeit der oft gehörten Bemerkung: Mozart's Opern hätten hier keinen Boden mehr im Volke, oder sie würden so übel gegeben, dass die Musikalischen davon blieben. Im Gegentheil bemerkten wir mit herzlicher Freude, dass sich der, freilich nicht gerade vorzüglich wiedergegebenen, Oper ein frisches und warmes Interesse zuwendete. Was die Ausführung betrifft, so störten uns am meisten verschiedene ganz unbegreifliche Tempo's. Doch darüber, wie überhaupt über unser Opernwesen später mehr, wenn einmal die Concertsaison unsere volle Aufmerksamkeit und unsere Spalten nicht mehr in Anspruch nimmt.

Herrn Dr. Eduard Krüger zu Göttingen

erlaube ich mir, sein Referat (Nr. 4 und 5 dieser Zeitschrift)*) über die von mir verfassten »Elemente der Musik« (Leipzig, T. O. Weigel) betreffend, im Interesse der Sache einige Bemerkungen zu machen, und ihn um Aufklärung einiger Punkte zu bitten.

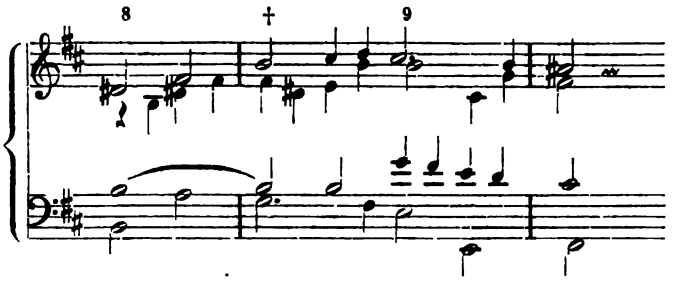
1) Elemente der Musik S. 35: »Consonanz und Dissonanz entsprechen nicht dem gewöhnlichen Begriff von Wohl- und Missklang oder gutem und schlechtem Zusammenklang. Wohlklang (rationales Verhältniss) wird bei con- und dissonanten Intervallen vorausgesetzt etc.« Hieraus entnimmt der Referent den Vorwurf (S. 69): »Consonanz nicht Wohlklang zu nennen, sondern »befriedigend« etc., das ist ein wunderliches Dogma.« — Inwiefern geht dieses »Dogma« aus meinem Satze hervor?

2) In dem Satze (Elemente S. 39) »der eigentliche Morgen brach für die Tonkunst erst an, als man mit der griechischen Theorie gebrochen hatte«, corrigirt das Referat den Ausdruck gebrochen durch emancipirt. Sind aber die vom Referenten (S. 70) beigebrachten Beweise für eine blosse »Emancipation«: »Dass nicht allein die griechischen Namen der Tonleitern, obwohl missverstanden (mithin doch ohne alle Bedeutung?), doch fortgalten, sondern auch das Grundsystem der neuen Tonreihen a b c d e f g offenbar und unzweifelhaft dem griechischen σύστεμα τέλειον etc. entlehnt sei« — nicht so vollständig unzulänglich, dass, wer nur hiernach urtheilt, die »Emancipation« einem Bruche ziemlich ähnlich finden, und statt Wortklauberei Belehrung wünschen wird?

3) Im Referat heisst es (S. 70) »Jeder Musiker weiss, dass diese Betonung 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 (des dreitheiligen Rhythmus) die gewöhnliche ist.« Demnach muss also diese: ♭𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 die ungewöhnliche sein? Oder wäre obige Behauptung etwa ein Schreibfehler im Referate? Dann hätte aber die ganze Sache wohl keine andere Bedeutung, als die einer gesuchten Gelegenheit, einen Seitenblick vom »Nicht-orte« auf Hauptmann's sehr geistvoll entwickelte Accentuation 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥, die ich in den Elementen (S. 53) angeführt aber nicht angenommen habe, zu werfen, und gehört nicht zur Sache.

4) Ueber das »natürliche System«, wonach »nur der tonische Dreiklang sammt was ihm tonisch ähnlich, diesen Namen führt« (Ref. S. 71), wäre etwas nähere Aufklärung wünschenswerth, vorausgesetzt, dass wirklich etwas dahinter ist, wodurch unsere jetzige Tonlehre widerlegt, folglich als unnatürlich erwiesen wird. Worin besteht denn jene »tonische Aehnlichkeit« und wieweit erstreckt sie sich?

5) S. 128 der Elemente steht ein »vierstimmiger Tonsatz zu einer Melodie von J. W. Franck«, als Harmoniebeispiel, zur Uebersicht über die bis dahin gebotenen Mittel der Harmonie und Stimmführung. Das Referat sagt (S. 82): »das Beispiel von J. W. Franck ist nicht günstig gewählt, da die Haupttonart ausser am Schlusse nur an zwei Stellen durchgehend vorkommt, auch die Stimmführung nicht überall musterhaft ist, z. B. die Altstimme im 9. Takte so herbe klingt, wie ältere Meister sich niemals zu Schulden kommen liessen.« Angenommen, dass der Referent von diesen, in neuerer Zeit übrigens ziemlich bekannt gewordenen, Franckschen geistlichen Melodien nichts weiter weiss, als was Winterfeld darüber sagt: ist es darum nothwendig, aus den Worten in den Elementen (S. 127) »vierstimmiger Tonsatz zu einer Melodie von J. W. Franck« einen Trugschluss auf ein »Beispiel von Franck« zu ziehen? Und das an einer Stelle, wo es nur um Harmonie und Stimmführung und nichts weiter sich handelt? Der Kenner sieht auch auf den ersten Blick, dass der Tonsatz aus späterer Zeit stammt, wobei völlig gleichgültig, dass er von mir ist. Worin soll aber nun der Takt 9 verschuldete »herbe Klang« bestehen? Ich setze die Stelle zum allgemeinen Urtheil her; der Leser wird finden, dass kaum etwas anderes, als der Septimenvorhalt f♯ gemeint sein kann:



Wer sollen nun aber die »älteren Meister« sein, die derartiges niemals sich haben zu Schulden kommen lassen? Heinr. Schütz z. B. kann nicht gemeint sein, denn jener grosse Septimenvorhalt kommt bei ihm vor; Giov. Gabrieli und Andere auch nicht, denn es finden sich herbere Klänge bei ihm, die übrigens auch nur etwa für den herb sein können, der so etwas am Clavier ausprobirt; aber auch für den, der Gesang zu lesen versteht? Noch weiter zurückzugreifen erscheint aber kaum nothwendig; also wer sind die »älteren Meister«? Ferner: ist jener Tonsatz zu der Franck'schen Melodie mit der Absicht, die älteren Meister genau nachzuahmen, oder deren Setzweise daran zu veranschaulichen, in das Harmoniecapitel der Elemente aufgenommen? Nirgend steht ein Wort davon. Woher also der Vergleich dieses Tonsatzes mit älteren Meistern überhaupt? Ausserdem steht jene Melodie bereits auf ganz modernem Boden; woher käme also von vorne herein Veranlassung, den Tonsatz älterer Meister nachzubilden? Hat aber die Zeit vor Franck solche herbe Klänge sich »zu Schulden« kommen lassen, wie sollte die Zeit nach ihm nicht dazu sich veranlasst sehen?

6) »Dass F♯ und B in C-dur, C♯ und B*) in A-moll leitereigen heissen, weil sie den Nebentonarten von C und A angehören« (Referat S. 83) habe ich nirgend gesagt, sondern nur, dass jene Töne erhöhte Septimen, kleine Sexten etc. (deren doch die Nebentonart ebensogut bedarf, um als Tonart zu erscheinen) der leitereigenen Nebentonarten von C-dur und A-moll seien. Es ist also von jenen Tönen nur die Rede, insofern sie den leitereigenen Nebentonarten, als denjenigen Tonarten, deren tonische Dreiklänge der Haupttonart leitereigen sind, angehören. Wäre es hier nun nicht Aufgabe des Referats gewesen, den Ausdruck »leitereigene Nebentonart«, als mit leiterverwandter Nebentonart identisch, aufzuklären, statt den ihm vielleicht nicht ganz »mundgerecht« gemachten, darum aber noch keineswegs unverständlichen oder unrichtigen Sinn durch Entstellung zu verdunkeln?

7) Dass das Volkslied »keinen Ort« in den Elementen gefunden, ist wohl ein Irrthum; sollte Referent wohl S. 232 und 233 übersehen haben? Kurz ist es behandelt, weil nach dem Vorgange des einfach strophischen Liedes kaum noch etwas Wesentliches darüber zu sagen blieb. Aber es fehlt doch nicht.

8) »Ist es«, wie der Referent (S. 84) sagt, »dem Künstler, dem Empfangenden, der Historie und Idee« wirklich »sehr gleichgültig«, ob dem Oratorium, wie ich S. 343 ff. zu zeigen versucht habe, die »Berechtigung einer abgeschlossenen Kunstgattung zuzusprechen«, und die Passion »nicht ganz identisch mit ihm, wohl aber eine Theilgattung desselben sei«? Ist dem so, dann hört überhaupt jede Untersuchung über Kunst und deren Formgattungen auf. Und weshalb zieht der Referent aus einer 15 Seiten langen Abhandlung nur diese Worte an? Etwa weil sie zu Anfang des Capitels stehen? Und weshalb sollte es nicht erlaubt sein, den Begriff des Oratoriums von Händel zu abstrahiren?

9) Der Referent sagt (S. 84) »die altprotestantische Messe zu nennen Missa brevis (S. 339) klingt apocryph; übrigens gehören der alten und neuen Kirchenweise der Evangelischen nicht allein Kyrie und Gloria, sondern die sämmtlichen Hauptstücke der mittelalterlichen Kirche: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus.« Möge es dahingestellt sein, dass ich die Missa brevis nicht »altprotestantische«, sondern nur »protestantische« Messe genannt habe; sollte aber dem Referenten sogar der VIII. Jahrgang der Bachausgabe unbekannt geblieben sein? Daselbst heissen die ersten 2 Zeilen der Vorrede: »Die hier zusammengestellten 4 Messen sind Missae breves: sie enthalten nur die Sätze Kyrie und Gloria, den Theil der Messe, der in der protestantischen Kirche zur Anwendung kommt.«

10) »In Aufzählung der evangelischen Tonsetzer S. 329 (der Elemente)« sagt das Referat, »wird man die Blüthezeit des 16. Jahrhunderts

*) Die volle Namensunterschrift des Herrn Referenten ist in Nr. 5 durch ein Versehen weggeblieben. Es geschieht übrigens natürlich nur im Interesse wissenschaftlicher Aufklärung, wenn wir hier einmal einer Antikritik Raum geben. D. Red.

*) Im Manuscript des Herrn Krüger stand unbegreiflicher Weise: F♯ und C, C♯ und C. D. Red.

vermissen, namentlich Eccard, Hassler« etc. In den Elementen steht aber ganz deutlich: »Die Tonkunst blühte frisch und herrlich in den Liedersängern der Reformation« etc. Ist hiermit die Zeit nicht bezeichnet, ist Zeit des Blühens nicht Blüthezeit? Und ist jenen Meistern nicht völlig Genüge geschehen an einer Stelle wie die angezogene, wo es um nichts weniger sich handelt, als um »Aufzählung« der evangelischen Tonsetzer?

11) Aendert es etwas an dem eigentlichen Begriffe der Motette als Vocalsatz, dass man dabei hin und wieder der Orgel zur Begleitung sich bediente? »Der Orgel in manchen Fällen« steht in den Elementen (S. 338); »zuweilen — Noth oder Schmuckes halber — bald zufällig, bald gewöhnlich (!) des Grundbasses oder der Orgel«, corrigirt das Referat (S. 84). Also war doch auch nach dem Referenten die Instrumentalbegleitung keineswegs eine obligate und wesentlich zur Sache gehörende? Hat es darum Einfluss auf das Wesen auch der ältesten Motette als specielle Vocalform, wenn man hie und da etwa den Cantus firmus mit einer Posaune verstärkte, oder selbst ganze Motetten auf Blasinstrumenten allein vortrug? — In Betreff der übrigen Punkte wird der Referent nun wohl selbst sich Fragen vorlegen; die angeführten genügen wohl, um ein Referat zu kennzeichnen, dem nichts einer sachlichen Belehrung und Zurechtweisung Aehnliches zu entnehmen ist. Am Schlusse sagt der Referent: »Gewiss ist, dass das Werk weder einem Anfänger verständlich, noch dem gereiften Künstler ausgiebig ist*). Demnach wird es sich darum handeln, ob es dem zwischen beiden schwebenden gebildeten Kunstfreund eine Vermittelung wird, oder ein Antrieb der Vorhalle höherer Wahrheit näher zu treten. Das sei der Prüfstein.« Sonach hat der Referent den Prüfstein in sich selbst nicht gefunden, zu welcher jener beiden obigen Gattungen, zwischen denen der »gebildete Kunstfreund schwebt«, zählt er sich denn?

Leipzig, den 28. Januar 1863. A. v. Dommer.

*) Es ist auch weder für den einen noch für den andern geschrieben, wie die »Uebersicht« ausspricht.

ANZEIGER.

[37] Die

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik

begannen soeben, unverändert in Form und Inhalt, ihren **neunten Jahrgang**, unter Mitwirkung von: **K. v. Bruyck, A. Dulk, I. Eleoner, A. Glaser, E. Gerber, R. Gottschall, K. Grädener, I. Gudra, O. Gumprecht, M. Hartmann, E. Kuh, E. Lobedanz, H. Marggraff, E. Pasqué, O. Paul, I. Rank, H. T. Rötscher, L. v. Sonnleithner, A. v. Wolzogen, A. Zelsing** u. v. A.

Zugleich eröffnen die »Recensionen und Mittheilungen über **bildende Kunst**«, unter Mitwirkung von **W. Lübke, C. v. Lützow, F. Pecht** u. A. mit wesentlich verstärkten Kräften ihren zweiten Jahrgang.

Die beiden Blätter können von jetzt an **auch getrennt** abonnirt werden; bei dem Abonnement auf beide zugleich findet eine Preisermässigung statt.

Preis der beiden Blätter:

»Recensionen über bildende Kunst.«	»Recensionen über Theater und Musik.«	Beide zusammen.
Vierteljährig — Thlr. 20 Ngr.	Vierteljährig 1 Thlr. 20 Ngr.	Vierteljährig 2 Thlr.
Ganzjährig 2 - 20 -	Ganzjährig 6 - 20 -	Ganzjährig 8 -

Redaction und Expedition: Wien, hoher Markt 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direct, durch die Postanstalten, sowie auch in allen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, in Leipzig namentlich in der **J. C. Hinrichs**'schen Buchhandlung.

Wien, im Januar 1863. **Die Expedition der Recensionen.**

[38] **Für Concert-Institute.**

Soeben ist erschienen und durch mich zu beziehen:

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Scherzo a Capriccio (für Piano in Fis-moll) — für vollständiges Orchester eingerichtet und allen Verehrern des grossen Meisters gewidmet von Theod. Leschetizky. Partitur (F-moll). Pr. 2 Thlr.

— — Dasselbe in Orchester-Stimmen. Pr. 2 Thlr. 12 Ngr.

Leipzig, Januar 1863. **C. F. Peters,** Sortiment, **A. Whistling.**

[39] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erscheinen und sind durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

CANTATEN

von

Johann Sebastian Bach,

im Clavier-Auszuge bearbeitet

von

Dr. Robert Franz.

Bisher erschienen:

Nr. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 *Thlr.* 20 *Sgr.*
- 2. *Gott fähret auf mit Jauchzen.* 2 *Thlr.*
- 3. *Ich hatte viel Bekümmerniss.* 1 *Thlr.*
- 4. *Wer sich selbst erhöhet.* 2 *Thlr.*
- 5. *O ewiges Feuer.* 1 *Thlr.* 25 *Sgr.*
- 6. *Lobet Gott in seinen Reichen.* 2 *Thlr.* 10 *Sgr.*

Unter der Presse befinden sich:

- 7. *Wer da glaubet und getauft wird.* 1 *Thlr.* 12½ *Sgr.*
- 8. *Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig.*
- 9. *Freue dich, erlöste Schar.*

Die unendlich reiche kunstschöpferische Thätigkeit Sebastian Bach's erreicht in seinen Cantaten den Gipfelpunkt. Der neuesten Zeit war es vorbehalten, der Verborgenheit diese wundervollen Schätze zu entziehen, die keineswegs nur historisches Interesse beanspruchen, sondern in überraschender Weise dem modernen Kunst-Ideal entsprechen. Durch die vortreffliche Bearbeitung der Clavier-Auszüge wird das Verständniss und die nähere Bekanntschaft dieser Meisterwerke im eminentesten Sinne auch weiteren Kreisen vermittelt und Dirigenten eine klare Anweisung zur Orchestrirung der im Original befindlichen Skizzen geliefert.

Nach und nach erscheinen in dieser Ausgabe die hervorragendsten, für öffentliche Aufführungen geeignetsten Cantaten.

Chorstimmen zu den Bach'schen Cantaten erscheinen in demselben Verlage.

[40] **Wichtig für Compositeure!**

Die Notenstich- und Druck-Anstalt

von

A. O. Hammer & Co. in Wien,

Biberbastei 659.

übernimmt zu sofortiger Ausführung **Compositionen** in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.

Zugleich werden **gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.**

Zur Theorie und Geschichte der Musik.

[41] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Chladni, E. F. F., Die Akustik. Mit 11 Kupfertafeln.	4	—
— — Neue Beiträge zur Akustik. Mit 10 Steindrucktafeln. 1817	2	20
— — Beiträge zur praktischen Akustik. Mit 5 Kupfertafeln. 1821	1	20
Ditfurth, F. W., von, Fränkische Volkslieder mit ihren zweistimmigen Weisen.		
1.r Theil Geistliche Lieder 1855.	—	25
2.r Theil Weltliche Lieder 1855.	1	25
Griesinger, G. A., Biographische Notizen über Joseph Haydn. 1810	—	20
Hauptmann, M., Die Natur der Harmonik u. Metrik. 1853	2	—

Jelensperger, D., Die Harmonie im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts.	2	15
Kandler, F., Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina. 1834	1	22½
Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. 1846	2	—
— — Ueber die Musik der neueren Griechen. Mit 8 lithogr. Tafeln. 1838	3	—
— — Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Mit musikal. Beilagen (auf 58 Blättern). 1841	4	15
— — Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt. Mit 6 Abbild. u. 25 Seiten Notenbeilagen. 1842	3	—
— — Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. 1840	—	22½
— — Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik. Mit 8 Steindrucktafeln. 1846	—	25
Krüger, E., Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst. 1847.	1	25
Lobe, J. C., Lehrbuch der musikal. Composition. 1.r und 2.r Band à	3	—
3.r Band	3	15
Luther, Dr. Martin, Deutsche geistliche Lieder, nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben, von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts. Herausgegeben als Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst von C. von Winterfeld. Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von A. Strähhuber. 1840. cartonnirt	5	—
Marx, A. B., Die Lehre von der musikalischen Composition. 4 Theile. à	3	—
— — Allgemeine Musiklehre.	2	—
— — Die Musik des 19. Jahrhunderts. 1855	2	20
— — Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. 1841	1	—
Müller, W. Chr., Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaften der Tonkunst. 2 Theile mit 2 lithographirten Blättern 1830.	3	—
Naumann, C. E., über die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoreischen oder reinen Quintensystemes für unsere heutige Musik. 1858.	—	22½
Oulibicheff, Alex., Mozarts Opern. Kritische Erläuterungen. 1848	1	25
Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. 1862. geh.	1	—
— — Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Komposition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon 1859	1	—
Schatz des evangel. Kirchengesanges im 1. Jahrh. der Reformation. Herausgegeben von G. Freiherrn von Tucher. 1. Theil: Liederbuch 1848.	3	—
— — Dasselbe 2. Theil: Melodienbuch. 1848	4	15
Sechter, Simon, Die Grundsätze der musikal. Komposition. 1—3 Abtheil. 1853. 54.	5	25
Villoteau, Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens. 1821	—	20
Volkslieder, Schlesische, mit Melodien. Aus dem Munde des Volkes gesammelt und herausgegeben von Hoffmann v. Fallersleben u. Ernst Richter 1—4 Lfg. 1842	2	—
Winterfeld, Karl v., der evangel. Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 1. Theil: der evangelische Kirchengesang im 1. Jahrh. der Kirchenverbesserung. Mit 20 Bogen. Musikbeilagen. 1843	12	—
— — 2. Theil: der evangel. Kirchengesang im 17. Jahrhundert. Mit 25½ Bogen Musikbeilagen. 1845	16	—
— — 3. Theil: der evangelische Kirchengesang im 18. Jahrhundert. Mit 34½ Bogen Musikbeilagen. 1847	18	—
— — über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangel. Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. 1848	1	—
— — über den Einfluss der gegen das 16. Jahrhundert hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klass. Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst. Vortrag, gehalten in dem Verein für Kunde des Mittelalters am 22. Novbr. und 20. Decbr. 1849. 1850	—	10
— — zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen. 1. Band. 1850	2	—
— — dasselbe. 2. Band. 1852	1	15
Wohlfahrt, Heinr. Vorschule der Harmonielehre. Zum Gebrauch für Clavierschüler. 1857	—	10
— — Wegweiser zum Componiren für Musik-Dilettanten. 1858	—	15
— — Theoretisch-praktische Modulation-Schule. 1858	—	10

[42] Im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig sind soeben folgende Werke erschienen:

Jahrbücher
für
Musikalische Wissenschaft
herausgegeben von
Friedrich Chrysander.

Erster Band. Gr. Octav. Brochirt. Pr. 2 Thlr. 24 Ngr.

Inhalt. Vorwort und Einleitung. 1. Klang. Von *M. Hauptmann*. — 2. Temperatur. Von *M. Hauptmann*. — 3. Joannis Tinctoris terminorum musicae diffinitorium, das erste gedruckte musikal. Wörterbuch, lateinisch und deutsch mit erläuternden Anmerkungen herausgegeben von *Heinrich Bellermann*. — 4. Deutscher Volksgesang im 14. Jahrhundert. — 5. Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. — 6. Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges God save the King. — 7. Händel's Orgelbegleitung zu Saul, und die neueste englische Ausgabe dieses Oratoriums. — 8. Beethoven's Verbindung mit Birchall und Stumpff in London.

Das musikalische Lied
in geschichtlicher Entwickelung
übersichtlich und gemeinfasslich dargestellt
von
Dr. K. E. Schneider.
Erste — kantillirende — Periode.
Gr. Octav. brochirt Pr. 2 Thlr.

Der Verfasser beabsichtigt in vorliegendem Werke, wovon gegenwärtig der 1. Theil erscheint, eine Geschichte des Liedes, des uns Allen so vertrauten, so allgemein beliebten Liedes, das wir zu unserer Ergötzung am häuslichen Clavier so gern singen und ebenso gern im Concertsaal singen hören. Wie das Lied aus dem Volksgesange entstanden ist, wie es in der frühesten Zeit ausgesehen und geklungen hat — etwa bis zu den Meistersängern — erzählt er im vorliegenden 1. Theil. Der Verfasser hat sich bemüht, ebenso gründlich als verständlich zu sein. Sein Buch ist kein gelehrtes für den Gelehrten, sondern jedem gebildeten, musikliebenden Leser zugänglich, und dürfte besonders denjenigen zu empfehlen sein, welche den Liedergesang selbst praktisch ausüben. Für sie wird es nicht ohne Interesse sein, zu erfahren, welche Gestalt das Lied in alter Zeit gehabt hat und wie schon in dem damaligen die Form unseres heutigen sich ankündigt. — Der 2. Theil, welcher das mehrstimmige (contrapunktische) Lied behandelt, wird noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Zur Periodisirung der Musikgeschichte.
Ein Vorschlag von
Dr. K. E. Schneider.
Gr. Octav. broch. Pr. 10 Ngr.

Diese kleine Schrift versucht die neue Eintheilung der Musikgeschichte, nach welcher der Verfasser die Entwickelung des »Liedes« zum ersten Mal behandelt hat, in ihrer Nothwendigkeit darzulegen und innerlich zu begründen.

BEETHOVEN'S WERKE.
Vollständige, kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Von dieser Ausgabe erschienen soeben folgende Lieferungen:

Serie 6. (Nr. 47 und 48.) Quartette für Streichinstrumente.
Op. 95. F moll und Op. 127. Es dur. In Partitur Pr. 1 Thlr. 12 Ngr. netto.
Dieselben in Stimmen, Pr. 2 Thlr. 3 Ngr. netto.

Serie 15. (Nr. 120—123.) Für Pianoforte zu vier Händen:
Sonate Op. 6. in D.
3 Märsche Op. 45. in C. Es. D.
Variationen über ein Thema vom Grafen Waldstein, in C.
Variationen (Lied mit Veränderungen) in D.
Preis 1 Thlr. 6 Ngr. netto.

Die Fortsetzungen werden regelmässig folgen.

Breitkopf und Härtel.

[48]

An die Besitzer von Original-Handschriften und vom Autor revidirten Abschriften Beethoven'scher Werke.

Wir haben für unsere im Einverständniss mit sämmtlichen berechtigten Original-Verlegern unternommene kritisch-revidirte Ausgabe von **Beethoven's** Werken den umfassendsten Apparat, namentlich an Originalhandschriften jener Werke, zu beschaffen gesucht. Unsere diessfallsigen Bemühungen haben auch entschiedenen Erfolg gehabt. Eine grosse Zahl solcher Original-Handschriften ist uns bekannt und durch die Liberalität der Besitzer zur Vergleichung anvertraut worden, und diese Vergleichung hat zahlreiche, zum Theil überraschende Resultate geliefert. Für die Mehrzahl der Werke ist dadurch, sowie durch Vereinigung anderweiter Hülfsmittel gesorgt. Von einer Anzahl derselben sind uns aber, ungeachtet aller Nachforschungen, die Originalhandschriften noch nicht bekannt geworden. Wir wenden uns deshalb hierdurch nochmals an alle Besitzer solcher Autographe, Private, wie Vorstände von Bibliotheken, und bitten um gütige Mittheilung, welche von nachstehenden Originalhandschriften sich in ihrem Besitze befinden. Auch Copien, welche von Beethoven selbst revidirt sind, haben gleiches Interesse für uns.

Orchesterwerke.

Neunte Sinfonie. 4. Satz.
Die Geschöpfe des Prometheus. Ballet. Op. 43.
12 Menuetten.
12 deutsche Tänze.
Ouverture zu Leonore Nr. 1 in C. Op. 138.
Ouverture zu Leonore Nr. 2 u. 3 in C (erste und zweite Bearbeitung). Op. 72.

Instrumental-Solos mit Orchester.

Romanze für Violine u. Orchester in G. Op. 40.
Romanze für Violine u. Orchester in F. Op. 50.
Tripel-Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchester. Op. 56.
Phantasie für Pianoforte mit Chören und Orchester. Op. 80.
Rondo für Pianoforte und Orchester in B.

Kammermusik.

Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 4 in Es nach dem Octett Op. 103.
Sextett für Blasinstrumente in Es Op. 71.
Serenade für Flöte, Violoncell und Bratsche in D. Op. 25.
3 Duos für Clarinette und Fagott.
Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell nach dem Quintett Op. 16.
Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in B in 4 Satze.
Trio für Pianoforte, Violine u. Violoncell in Es.
14 Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncell in Es. Op. 44.
Trio für Pianoforte, Clarinette oder Violine und Violoncell in B. Op. 11.
Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell nach der Symphonie Op. 36.
Trio für Pianoforte, Clarinette oder Violine und Violoncell. Op. 38 in Es nach dem Septett Op. 20.
Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 30 Nr. 2 und 3; Op. 47, 96.
Rondo für Pianoforte und Violine in G.
12 Variationen (Se vuol ballare) für Pianoforte und Violine in F.
Sonaten für Pianoforte und Violoncell. Op. 5. Nr. 1, 2.
12 Variationen (Ein Mädchen oder Weibchen) für Pianoforte und Violoncell. Op. 66.
7 Variationen (Bei Männern welche Liebe fühlen) für Pianoforte und Violoncell in Es.
Sonate für Pianoforte und Horn. Op. 17.
6 Themen für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad lib.). Op. 105. Heft 1, 2.
10 Themen für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad lib.). Op. 107. Heft 1—5.

Sonaten für Pianoforte.

Sonate. Op. 106.
—— in Es
—— in F moll
—— in D
—— in C (leicht)
} ohne Bezeichnung der Opuszahl.
2 leichte Sonaten. Nr. 1, 2 in G und F.

Variationen für Pianoforte.

9 Variationen (Marche de Dressler). No. 1. in C moll.
9 Variationen (Quant' è più bello). No. 2. in A.
6 —— (Nel cor più non mi sento). No. 3a. in G.
12 —— (Menuet à la Vigano). No. 3b. in C.
12 —— (Danse russe). No. 4. in A.
8 —— (Une fièvre brûl.). No. 7. in C.
10 —— (La stessa, la stessissima). No. 8. in B.
7 —— (Kind willst du ruhig schlafen). No. 9. in F.
8 Variat. (Tändeln u. scherzen). No. 10. in F.
13 —— (Es war einmal). No. 11a. in A.
6 —— (sehr leicht). No. 11b. in G.
6 —— (Air suisse). No. 12. in F.
24 —— (Vieni Amore). No. 13. in D.
7 —— (God save the King). No. 25. in C.
5 —— (Rule britannia). No. 26. in D.
32 —— No. 36. in C moll.
8 —— (Ich hab ein kleines H.). No. 37. in B.

Kleinere Stücke für Pianoforte.

12 neue Bagatellen. Op. 119.
6 Bagatellen. Op. 126.
Rondo a Capriccio. Op. 129.
Andante favori in F.
Menuett in Es.
6 Menuetten.
Praeludium in F moll.
Rondo in A.
6 ländrische Tänze.
7 ländrische Tänze.

Kirchenmusik.

Missa in C. Op. 86.

Cantaten.

Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 112.

Gesänge etc. mit Orchester.

Scene und Arie: Ah! Perfido für Sopran mit Orchester. Op. 65.
Terzett: Tremate, empj, tremate für Sopran, Tenor und Bass mit Orchester. Op. 116.
Elegischer Gesang für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell oder des Pianoforte. Op. 118.

Lieder und Gesänge.

Das Glück der Freundschaft (Lebensglück). Op. 88.
An die Hoffnung. Op. 94.
Merkenstein. Op. 100.
3 Gesänge: An die Geliebte. — Das Geheimniss. — So oder so?
2 Lieder: Resignation. — Abendlied unterm gestirnten Himmel.
6 deutsche Gedichte aus Reissig's Blümchen der Einsamkeit.
Mehrere Canons.
Der Abschied (la partenza).
Der Wachtelschlag.
Die Sehnsucht (4mal componirt).
Empfindungen.
Gedenke mein.
Ich liebe dich.
Kriegslied der Oestreicher v. 14. April 1797.
Lied aus der Ferne.
Lied an einen Säugling.
Opferlied.
Schlummerlied.
Schlussgesang: Es ist vollbracht.
Seufzer eines Ungeliebten.
Trinklied.
Schlussgesang aus dem Singspiel »die gute Nachricht«: Germania, wie stehst du etc.
Gesang der Mönche: Rasch tritt der Tod etc. für 3 Männerstimmen ohne Begleitung.

Gefällige Nachrichten über die Originalhandschriften oder revidirte Copien vorstehender Werke erbitten wir uns unfrankirt direct zur Post, und versichern für jede solche Mittheilung im Voraus unsern ergebensten Dank.

Zugleich erlauben wir uns, unsere Ausgabe von Beethoven's Werken der Theilnahme der Musiker und Musikfreunde zu empfehlen. Bereits ist ein ansehnlicher Theil derselben erschienen, die Fortsetzungen folgen regelmässig, und das Ganze soll jedenfalls im Jahre 1864 vollendet werden. Ausführliche Prospecte stehen jederzeit auf Verlangen zu Dienst.

Leipzig am 27. Januar 1863. ***Breitkopf und Härtel.***

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. Februar 1863. **Nr. 7.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Zur Gegenwart. — Gluck und die Oper. — Kritische Anzeigen (Neue und kritische Ausgabe von S. Bach's Wohltemperirtem Clavier. Lieder von R. Wagner). — Berichte aus Bonn und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Zur Gegenwart.

„Ein ganzer Poet, oder ein ganzer Musiker ist immer mehr werth, als beide halb." (*Carriere, Aesthetik.*)

S. B. Man begegnet heutzutage nicht selten Kunstfreunden, welche über der Sorge für die Zukunft der schaffenden Tonkunst kaum schlafen können. Die persönlichen Erscheinungen der Gegenwart, ihre wechselnden Schicksale, die ganz auseinander gehenden Urtheile, die Parteiungen in Folge dessen, — das Alles giebt Stoff zu unendlichem Theoretisiren und Philosophiren über die letzten Ziele der Tonkunst, über das, was die Meister erreicht oder angeblich nicht erreicht haben, und über die Bestrebungen der bedeutenderen Kräfte der Gegenwart.

Man kann indess darauf wetten, dass von denen, welche über solche Fragen am eifrigsten brüten, neun Zehntheile keine eigentlichen Musiker oder Musikfreunde sind, nämlich nicht solche, welche in der Musik wirklich leben, beständig in geistigem Verkehr mit den grossen Meistern stehen, daher erfüllt sind von dem harmonischen Geiste, der sich aus ihren Werken dem Empfangenden mittheilt. Wie viel Gewicht kann denn der wirkliche Musiker, der in der Welt Bach's, Beethoven's und allenfalls Schubert's und Schumann's lebt, den grauen Theorien der Gegenwart beilegen? Was suchte er noch, was er dort nicht in unfassbarer Fülle fände; was könnte er noch verlangen, das jene ihm nicht böten? Die Fülle der mit wunderbarer Biegsamkeit der Mittel zum Ausdruck gelangten einzelnen Empfindungen, die Begeisterung die das Ganze erweckt, die innige Befriedigung des harmonischen Menschen (nicht etwa durch eine beständige, nie getrübte Harmonie in den Kunstwerken selbst, sondern durch die in ihnen werdende und schliesslich gewordene absolute Harmonie), der Reichthum, die Tiefe, Höhe und Reinheit der Gestaltungen jener Meister ziehen ihn beständig an, und neben diesen kann er nur gelten lassen, was wenigstens nicht allzu auffallende Unvollkommenheiten aufweist, was erkennen lässt, dass der Autor in jenen Regionen ebenfalls zu Hause ist und ihnen nicht abtrünnig zu werden die Absicht hat, und was eine werthvolle Persönlichkeit repräsentirt.

Warum können nun die Geister sich nicht einigen? Die Antwort ist einfach. Nicht Jeder besitzt genug musikalisches Verständniss, um die Meister in sich aufzunehmen, sie ganz und voll auf sich wirken zu lassen. Daher die Unbefriedigung und das Suchen nach einer vollkommeneren Kunst. Daher das Klügeln an dem Vorhandenen und Unerreichten, daher das Theoretisiren und Speculiren. Wo aber die vollkommene Genussfähigkeit fehlt, da ist der beständige Antrieb zum Genuss häufig am stärksten, und man versteigt sich zu den seltsamsten Experimenten, um zu erreichen, was dem Andern so nahe liegt.

Gehen wir auf die Frage schärfer ein, fassen wir sie in concreter Gestalt. Man sagt, Beethoven habe angestrebt, die Instrumentalmusik aus den Banden der Formschablone zu erlösen und sie dem reinen Geiste dienstbar zu machen. Doch habe er die Formen wohl erweitert, aber nicht gesprengt, nicht beseitigt, keine neuen geschaffen. Als Beispiel wird gelegentlich wohl sogar die 9. Symphonie angeführt, in welcher sich Anläufe finden sollen zu »dramatischer« Entwickelung eines vorher festgestellten Vorgangs; der Meister sei aber hängen geblieben in den ihm überkommenen Formen seiner Vorgänger, denn sonst hätte er z. B. im ersten Satze nicht, der üblichen Wiederholungen wegen, in's »Chaos« zurücksinken können, aus welchem doch das Ganze der Symphonie zur Apotheose der Freude emporstrebe. So können aber nur Jene sprechen, denen das Drama zunächst am Herzen liegt, die beständig über die Bedingungen der Dramatik sinnen, von der specifischen Musik aber weit genug entfernt sind, um ihre Natur und die Meister mehr oder weniger zu verkennen. Denn die Musik ist im Wesentlichen nicht dramatischen, sondern lyrischen Charakters, sie hat es vor Allem mit Stimmungen, nicht mit Vorgängen zu thun. Wer Beethoven unterlegen wollte, er habe in seinen Instrumentalwerken überhaupt Vorgänge zu schildern beabsichtigt, der versteht den Beethoven'schen Genius nicht, oder er versteht ihn falsch. Beethoven war ein viel zu grosser Musiker, als dass er das eigentliche Bereich dieser Kunst hätte verkennen sollen, welches kein anderes ist, als das Seelen- und Stimmungsleben des Menschen; davon giebt auch das einzige »dramatische« Werk, welches er schuf, hinreichend deutliche Beweise. Und was er in der Oper festhielt, sollte er in der Instrumentalmusik über Bord werfen, wo jenes Stimmungsgebiet noch viel fester umgrenzt ist?!

Die rein äusserliche Auffassung der Beethoven'schen Musik hat schon genug Unheil angerichtet. Das sehen wir deutlich an einem energischen und hoch strebenden Geiste, an Berlioz. Wie muss Beethoven auf ihn gewirkt haben, wenn er eine Fortsetzung der Musik im angeblich Beethoven'schen Sinne anbahnen konnte, die so beschaffen ist,

wie seine Musik selbst? Wie muss er schon Beethoven so ganz falsch verstanden haben, wenn er die Musik ihrem natürlichen gesunden Mutterboden entrücken, und mit ebenso wenig feinem Tonsinn als wirklich productiver Kraft sie zur Dienerin von Vorstellungen machen konnte, wobei weder eine einzelne, noch eine Gesammtstimmung resultirt und der Hörer daher, wenn er wirklich musikalisch organisirt ist, ob solchen verkehrten Vorgehens nur zu einem Lächeln des Mitleids gelangt.

Zu Wagner weiterschreitend, kommen wir auf anderes Gebiet: zu dem Verhältniss der Musik zu einer vorliegenden wirklich dramatischen, sichtbaren und durch das Wort vermittelten Handlung. Dass Wagner den beständigen Verirrungen der Operncomponisten gegenüber — welche oft genug zu einer blossen Musikmacherei herabsinken, die zu der im Drama dargestellten Stimmung in gar keiner Beziehung steht — ein gutes Recht hat und in seinen besten Opern wirklich oft tiefe Wirkungen gerade durch die seltene Uebereinstimmung der verschiedenen Factoren erreicht, ist nicht in Abrede zu stellen. Dass diese Wirkungen aber für Wagner weit lauter sprächen, wenn sie nicht blos in dieser oder jener Scene sich bemerklich machten, wenn sie jeder Scene oder dem Totaleindruck nachgerühmt werden könnten, oder mit andern Worten, wenn bei der Mehrzahl der übrigen Scenen nicht durch vielfach übertriebene geschmacklose Ausdrucksweise jene schönen Wirkungen wieder vergällt würden (für den nämlich, dessen musikalische Organe fein genug sind, um das Zuviel als solches zu empfinden und aufzufassen), — das halten wir ebenfalls für unbestreitbar, vorausgesetzt, dass eben nicht blinde Parteinahme, sondern wirkliches Kunsturtheil Platz greift. Die Wagnerfrage ist besonders dadurch verwirrt und verwickelt worden, dass einerseits Solche dreinsprachen, die die unabweislichen, unter allen Verhältnissen gültigen Bedingungen der Musik als solcher nicht in genügendem Maasse erkannt zu haben scheinen, andererseits Solche, die die Wagner'schen Opern nicht von der Bühne herab gehört, also eigentlich über sie kein Urtheil haben. — Fassen wir aber Alles zusammen, lassen wir Wagner alle Gerechtigkeit angedeihen, so kommen wir doch auf unseren Anfangs gestellten Satz zurück: Finden wir denn in den dramatischen Musikwerken der Vergangenheit nicht ebenfalls höchste Gesammtwirkungen der Künste, und dabei das Musikalische (wenn auch nicht das textlich Dramatische) viel vollkommener? Und sind es denn in den Mozart'schen, Gluck'schen Werken, im Fidelio u. s. w. auch nur einzelne Partien, die uns durch vollständiges Zusammentreffen von Musik und Situation ergreifen; und ist die Gesammtwirkung jener alten nahezu hundertjährigen Werke nicht eine weit erfreulichere, durch keine wesentlichen Unvollkommenheiten gestörte? Mögen die Kenner der dramatischen Poesie angeblich schlechte oder unvollkommene Operntexte der alten Meister tadeln. Wir Musiker behalten uns das Recht vor, unvollkommene, geschmacklose, in der Anwendung der Mittel vergriffene Musik*) zu tadeln, wäre ihr Text auch eines Shakespeare würdig. Einstweilen aber flüchten wir uns, bis einmal ein wirkliches Genie auftaucht, welches die gegenüber stehenden Forderungen in glücklicherer Weise erfüllt, in das Reich der mit Bewusstsein ihres Werthes geliebten Meister, sie gegen alle unberufenen und ungerechten Angreifer schützend.

Sollen wir uns auf noch weitere streitige Gebiete der Gegenwart einlassen? Wir halten es vorläufig nicht für nöthig. Wie wir über Berlioz denken, weiss der Leser. Das Gesagte lässt sich natürlich auch auf Werke anwenden, deren Autoren den Spuren Berlioz's gefolgt und in der Auflösung der Formen noch über ihn hinausgegangen sind. Oder verstehen wir diese neuen Werke vielleicht noch nicht? Wir können uns nachsagen, dass wir von früher Jugend an mit Mozart und Beethoven vertraut sind, später von Bach Eindrücke erhielten, die uns zuerst eigenthümlich herbe schienen, dessen Musik uns aber dennoch unwiderstehlich fesselte und immer mehr anzog; dass wir Mendelssohn durch seine Psalmen, Oratorien und Ouvertüren schnell schätzen und lieben lernten, Schumann nach den ersten Klängen seiner Gesänge »Frauenliebe und Leben« und der »Kreisleriana« sofort willig in seine eigenthümliche Tonwelt folgten, und selbst Brahms' u. A. Klänge mit sinnender Aufmerksamkeit vernahmen. Sollte uns auf einmal über Nacht die Fähigkeit ausgegangen sein, Fremdes aufzufassen und zu verarbeiten, sollten wir für die neuen Theorien kein Verständniss haben? Möglich. Aber wir haben nun einmal vorwiegend musikalische Empfindung, und so können wir Das, was ihr geradezu widerspricht, auch nicht vertreten.

Mag man die Gegenwart unerfreulich nennen, oder ungerecht und schwerfällig im Begreifen ihrer Vertreter schelten. So viel wissen wir, das nur Das Aussicht hat die musikalische Zukunft zu beherrschen, was dem Geiste der Tonkunst nicht nur nicht widerspricht, sondern was sich auf das Innigste ihm anschmiegt.

*) Wir bringen hierüber nächstens einmal Näheres.

Gluck und die Oper.

Von Adolph Bernhard Marx.*)

(Mit dem wohlgetroffenen Portrait Gluck's, Autographen und vielen Musik-Beilagen. Berlin, 1863. Verlag von Otto Janke. I. Theil, 464 S. II. Theil, 390 S. Dazu 20 Musikbeilagen auf 80 S. 8.)

—*ay*— Da über Gluck seit 1854 das fleissig gearbeitete und in allen Details sehr genaue Werk von Anton Schmid existirt, liegt die Frage nahe, was eine neue Schrift über denselben Gegenstand noch leisten könne. Das biographische Material ist dort so vollständig, als es zu erlangen war, gesammelt; die Compositionen Gluck's werden mit wenigen Ausnahmen in allen ihren Bestandtheilen durchgenommen mit Angabe der Takt- und Tonart, der Instrumentation und ihres besondern Ausdruckes; die Urtheile, welche mehr oder weniger intelligente Zeitgenossen darüber fällten, die Streitigkeiten, die Freunde und Feinde der Gluck'schen Muse untereinander lange fortsetzten, werden in einer Ausführlichkeit, die nichts zu wünschen übrig lässt, behandelt. Das könnte genügen, um sich mit einem Componisten bekannt zu machen, welcher nach der Ansicht mancher musikalischen Schriftsteller mehr durch Geist als durch Kunst bedeutend war, und dessen Schwung eine mangelhafte Technik mitunter gelähmt haben soll. Betrachtet man aber Gluck als den Gründer und zugleich grössten Meister der tragischen Oper, so muss es jedem Verehrer eines solchen Koryphäen eine Angelegenheit sein zu erfahren, wie er zu dieser Höhe gelangte, wie er selbst in den als musterhaft anerkannten Werken von Stufe zu

*) Obige Anzeige, die uns von einer in Sachen Gluck's sehr bewanderten Feder zugekommen, ist weniger im strengsten Sinne als eine Kritik des Marx'schen Buches, denn als ein im Interesse Gluck's geschriebener Aufsatz zu betrachten, den wir aber ebendesshalb der besondern Beachtung empfehlen. D. Red.

Stufe fortschreitend immer neue und schwierigere Aufgaben löste, und welche Mittel er in Anwendung brachte, um die mächtigsten Wirkungen hervorzubringen. So viel Sinn nun auch Schmid für Gluck'sche Musik verräth, findet man doch bei ihm über diese wesentlichste Seite der Betrachtung wenig angegeben, während sich Marx offenbar zur Pflicht gemacht hat, die allmählige Emancipation Gluck's von den Fesseln der modischen Künstelei zu verfolgen und in dieser Beziehung den Werth vieler Gluck'schen Schöpfungen zu betrachten; vermöge seiner sinnigen und poetischen Darstellungsweise ist ihm die Schilderung insbesondere der sublimen und pittoresken Momente in den bekannten Opern vortrefflich gelungen. Aus denen, die dem Orpheus vorangehen, ist in den Beilagen 8—16 eine sehr schätzbare Auswahl gegeben, aus welchen am besten zu erkennen ist, was Gluck zu leisten im Stande war, ehe er die Reformation der Oper vollzog; eine grössere Anzahl von Stücken würde wohl die Vorstellung von den älteren Werken erweitert und näher bestimmt, aber zugleich den Preis des Buches bedeutend vertheuert haben. Als Ersatz dafür können die Bruchstücke dienen, die aus fast allen Opern in den Text eingereiht sind, ausgedehnt genug, um eine Idee von dem Ton und Gehalt der Partien zu fassen, aus welchen sie ausgehoben sind.

Man kann sich nach dem Obigen denken, dass auch die Erzählung von dem Leben Gluck's, ohne eigentlich Neues zu bieten, doch durch eigenthümliche Auffassung und Combination der in den Quellen vorliegenden Data anziehender geworden ist und voraussichtlich unter Jenen, die den herrlichen Meister lieben, eifrige Leser finden wird. Seine Stellung zu Händel und Mozart, mit welchen beiden er in persönliche freundliche Berührung kam, ist sowohl im Laufe der Biographie, als auch in der darauf folgenden Charakteristik I 306—344 in künstlerischem Betracht erwogen, in vielleicht nicht ganz gerechter Weise gegen das jüngste Glied der hohen Trias.

Wir wollen nun versuchen, was der wesentliche Inhalt des Buches ist in Kürze wiederzugeben, indem wir dabei die Folge der Biographie einhalten.

Christoph Wilibald Gluck wurde am 21. Juli 1714 zu Weidenwang, einem Dorfe in der Oberpfalz, geboren. Die Phantasie des Knaben zog ihre erste Nahrung aus den Eindrücken des Waldlebens, da der Vater Forstbeamter war, der mehrere Male seinen Dienst wechselte. Seiner Laufbahn sollte der Sohn, der älteste unter vielen Geschwistern, folgen, er besuchte also das Jesuiten-Gymnasium zu Kommottau 1726—1732; in Prag, wohin er sich 1732 zunächst seiner Studien halber begab, scheint ihn der Wunsch, die elterliche Unterstützung so wenig wie möglich in Anspruch nehmen zu müssen, veranlasst zu haben, Unterricht in der Musik zu geben, die er auf der Schule eifrig geübt haben wird; auch spielte er, um etwas zu verdienen, in Kirchen und bei ländlichen Festen mit; später wagte er sich sogar an Concerte, die er in grössern Städten veranstaltete, und machte sich so dem hohen Adel in Böhmen und Oesterreich bekannt. Besonders begünstigten ihn die Häuser Lobkowitz und Melzi; dem Fürsten Melzi, den er 1736 in Wien kennen lernte, folgte er als Kammermusikus nach Mailand und studirte hier 4 Jahre lang unter Sammartini Composition. Ob der Lehrer, welcher viele Messen und Symphonien, in seiner Jugend auch Opern geschrieben hat, sich sehr tief in den Contrapunkt einliess, geht wenigstens aus den Werken des Schülers nicht hervor; das Interesse für den polyphonen Satz, das früher sehr verbreitet war, als Scarlatti, Händel u. a. auf diesem Gebiete arbeiteten, hatte schon abgenommen und sich mehr der Oper zugewendet; dass Gluck ebenfalls nicht dazu hinneigte, kann eines seiner letzten Werke, sein De profundis, erweisen, in welchem er wenige Imitationen anbringt und Ansätze zur Fuge bald wieder verlässt. Der an ihn 1741 ergangenen Aufforderung, für das Theater in Mailand eine grosse Oper zu schreiben, entsprach er mit bestem Erfolge, denn auf sie (Artaserse) folgten rasch Ipermnestra, Demetrio und Demofoonte 1742, Artamene und Siface 1743, Fedra 1744, Alessandro nell Indie 1745, die auf verschiedenen Bühnen zur Aufführung kamen. Aus allen diesen Productionen haben sich nur 6 Arien von Artamene erhalten, welche 1746 in London erschienen, das übrige ging durch einen Theaterbrand in Mailand verloren; man darf aber von spätern, die noch existiren, einen Schluss auf diese ältern ziehen, dass Gluck sich darin von der italienischen Manier nicht entfernte, wenn auch hie und da eine Spur tieferen Gefühles hervortrat. In London, wohin er mit dem Fürsten Lobkowitz 1746 kam, schrieb er die unserem Verfasser unbekannt gebliebene Oper la caduta de' Giganti, welche zu einer Besprechung mit Händel Anlass gegeben haben soll. Gewiss lernte er hier Händel's Werke näher kennen; welche Wirkung sie auf ihn gehabt, sprach er dankerfüllt noch als Greis aus.*) Man darf annehmen, dass er von dem erhabenen Style der Oratorien die bedeutendste Anregung zum grossen Werke seines Lebens, der Schöpfung des musikalischen Drama's, empfing, denn die Gruppirung in jenen von der italienischen Oper, wie sie auch Händel noch behandelte, wesentlich verschiedenen Compositionen leitet auf die Form derjenigen Opern Gluck's schon über, in welchen er sich von der hergebrachten Weise losmachte und dem Ziel zustrebte, welches in hoher Vollendung seine Iphigenie in Tauris erreicht. Händel selbst war es nicht beschieden, auf dem Terrain der Oper eine neue Gattung hervorzubringen, sondern dem Manne, der wegen des geringen Erfolges seiner Oper bei Händel Rath suchte. Von demselben Ausgangspunkte aber, welcher das Centrum alles musikalischen Strebens in einer langen Epoche war, der italienischen Oper, erhoben sich beide nach verschiedenen Seiten zur Erschaffung neuer Gattungen, des Oratoriums und der wahrhaft dramatischen Oper; die bisher gepflegte Form diente nur dazu, die Virtuosität von Sängerinnen und Castraten glänzen zu lassen, ihrer Eitelkeit war allein die Bravourarie angemessen, die übrigen Bestandtheile des Singspieles hatten daneben keine Bedeutung; die Texte selbst waren nicht dazu angethan, der musikalischen Charakteristik Stoff zu bieten, sondern blos Schaustücke ohne inneren Gehalt, überladen mit Verwickelungen und Unthaten, welche eben dadurch wirkungslos blieben. Diese Beschaffenheit der italienischen Opern weist Marx an der von Scarlatti componirten »Griselda« und an Händel's »Admet« nach; daher konnte selbst dieser zwar sinnig und reizvoll, aber nicht dramatisch schreiben, so lange er bei dem Fach blieb.

Von London mochte Gluck nicht nach Italien zurückkehren, um eine Heimath da zu suchen; er führte in Dresden 1747 »Le nozze d'Ereole e d'Ebe« auf, und musste einstweilen noch der hergebrachten Schreibart folgen, wenn er eine Existenz sich gründen wollte, was nur durch Berücksichtigung des herrschenden, von allen Grossen und Regenten begünstigten Geschmackes zu erlangen war. Dieser hatte in Wien, welche Stadt auch sonst Gluck anzog, einen Hauptsitz gefunden. Gluck's erste Oper in Wien war 1748 »La Semiramide riconnosciuta«; ihr Sujet zeigte wie andere ein Gewirr von durchkreuzenden Interessen und

*) Dem Engländer Kelly, remin. I, 255.

Intriguen, wobei das Gemüth darbt trotz allem Reichthum von Begebenheiten; selten ist zu wahrem Ausdruck Anlass gegeben. Marx hebt das Andante der Symphonie hervor, woran sich zum ersten Male Gluck, wie wir ihn aus seinen spätern Schöpfungen kennen, aufrichte, dann die Arie, in welcher die gekränkte Semiramis dem Scytalkes sein Unrecht vorhält (siehe Beilage 8, 9). Die ganze Oper fand grossen Beifall, wurde oft wiederholt, erhöhte Gluck's Ruf und sicherte seine Stellung. Solchen Erfolg in der Kunst krönte schliesslich auch Liebesglück; er vermählte sich 1750 mit Marianne Pergia, der Tochter eines reichen Banquiers. In gleiche Zeit fällt die Composition des »Telemacco«, worin Marx den ersten Versuch Gluck's sieht, den Standpunkt der italienischen Oper zu überschreiten und zu einem festern dramatischen Gebilde zu gelangen. Um den Versuch mit Glück auszuführen, hätte der Text eine bessere Grundlage bilden müssen; der Fortschritt aber zeigt sich in der Verbindung der Theile zu grössern Massen; auch in häufigerer Anwendung des begleiteten Recitativs, welches mehrere Male zum Arioso übergeht. Manches hat G. daraus in jüngern Werken benutzt und mit gereifter Kraft an geeigneter Stelle neu bearbeitet: so ist der Eingang der aulidischen Iphigenie bereits in dem Gesang auf die Worte ah, chi di voi m' addita chi per pieta mi dice etc. zu finden; die Arie der Circe: sa estingue non bastate, kehrt in der taurischen Iphigenie wieder auf den Text: je t'implore et je tremble; der Chor: ahi che fie lo sventurato condannato a lacrimar, erinnert an den in der ersten Iphigenie: o Diane, sois nous propice, und die Beschwörungsscene, wo Telemach den Geist seines Vaters anruft: ombra mesta etc., an die in der Armide, welche Oper mit der ältern selbst die Ouvertüre grossentheils gemein hat, wie diese denn auch dem Sujet nach ein Vorspiel der Armide heissen kann. In Neapel gefiel »La clemenza di Tito« 1751 ebenso sehr, als vorher der »Telemacco« in Rom. Für seinen Gönner, den Feldmarschall Prinz Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, schrieb Gluck 1754 die »Cinesi«, sie wurden auf dem Lustschlosse Schlosshof in Gegenwart der kaiserlichen Familie aufgeführt. In demselben Jahre erhielt er die Stelle eines Capellmeisters am Hoftheater in Wien mit entsprechendem Gehalt; »Il trionfo di Camillo« und »Antigono«, in Rom mit grossem Beifall gegeben, verschafften ihm bald nachher Anerkennung von Seiten des Pabstes, welcher ihm 1755 den Orden vom goldenen Sporn verlieh, wodurch Gluck dem Adel gegenüber eine Stellung gewann, die ihn vor unangenehmen Begegnungen sicherte. Einen weiteren Fortschritt auf dem Gebiete der Kunst that er mit der 1755 in Wien auf die Bühne gebrachten »L'innocenza giustificata«, einer Oper, deren Text vor den früheren, auch vor »Telemacco«, eine einfachere und mehr dramatische Gestaltung voraus hat, mag nun Gluck dabei mitgewirkt, oder der Dichter den rechten Componisten ausfindig gemacht haben. Der Stoff war wenigstens einer musikalischen Behandlung fähig; um vollkommen dramatisch zu sein, fehlte es noch an rasch fortgehender Entwickelung; daher konnte auch die Musik nur stellenweise ergreifend wirken. Zwei Proben liefert Beilage 10 und 11, jene im Wesentlichen wiederholt in Armiden's Anrufung des Hasses: venez, venez, Haine implacable. Mehr fügte Gluck sich wieder dem Geschmack der Zeit und des Hofes in Metastasio's »Il re pastore«, erschienen 1756. Hervorzuheben ist die Ouvertüre, ein Satz statt sonst dreien, und die reizende Arie des Amyntas, Beilage 12, wohl auch ein Quartett: ah tu non sei più mio, welches in »Echo et Narcisse« wiederkehrt. Dieselbe Accommodation beobachtete der Componist in der Serenade »Tetide« (1760), die man von einer anderen gleichen Namens, die er bereits 1747 in Kopenhagen schrieb (vgl. Beilage 13) unterscheiden muss und in der Oper »Il trionfo di Clelia«, auch von Metastasio; desgleichen sind die französischen Singspiele hierher zu rechnen, welche ihn im Auftrage des Hofes öfters beschäftigten, wie »L'Ile de Merlin« und »La fausse esclave« (1758), »Cythère assiégée« (1759), »L'arbre enchanté« (1760), »La rencontre imprévue« (1765), in der deutschen Bearbeitung unter dem Titel »Die Pilgrime von Mekka« bekannt, und andere; er war hier weniger auf seinem Felde, doch gelang ihm, wie aus dem Berichte des Verfassers hervorgeht, mancher humoristische Zug. Indess wurde er hierin von Mozart überboten, welcher für den bunten Wechsel des Lustspiels »eine Rührigkeit und Vielgewandtheit des Gestaltens« mitbrachte, die Gluck nicht besass; dagegen ist er auf dem ihm eigenthümlich zugehörigen Gebiete der grossen Oper von niemandem, auch nicht von Mozart erreicht worden.

Dazu zeigen die frühern Opern, von denen wir eben sprachen, nur Annäherung, sie sind nur theilweise von dramatischem Geiste durchdrungen, da nämlich, wo es auch die poetische Grundlage war. Der Wunsch, durch das Gedicht nicht bei der Erschaffung eines vollendeten Ganzen gehemmt zu sein, hatte sich ihm wohl schon lange aufgedrängt, als er in Casalbigi den Mann entdeckte, der fähig und geneigt war, auf seine Ideen einzugehen und der ihm zur Reformation der Oper mit seinem »Orfeo« zu Hülfe kam. Sein Werk machte dem Tondichter eine Schöpfung möglich, wie sie bisher noch nicht versucht worden war: ein musikalisches Drama, das mit Einheit des Totaleindrucks eine grosse Mannichfaltigkeit von ergreifenden Motiven verband, in welchem die Chöre, die Recitative, Arien und Ensemblestücke, durch das Interesse der zum Gemüthe sprechenden Handlung enge verknüpft, eine nie empfundene Wirkung ausübten. »Man war froh überrascht, dass die Opernkünstler Menschen geworden waren, dass in diesen wirklichen Menschen alles Rührende und Hohe zum Ausdruck kam das der wahre Reiz unseres Lebens ist, und endlich, dass diese Offenbarungen unserer edelsten Natur nicht meteorisch oder als augenblickliche Laune auftauchten, sondern ein volles, innerlichst einiges und vernunftmässig zusammenhängendes Leben sich entfaltete, dem all' jene Momente zugehörten.« Die Chöre waren nicht mehr Lückenbüsser, die Recitative kein trockenes Fortspielen des Sujets, die Arien keine Prunkstücke eitler Virtuosen, das Duett keine contrapunktische Spielerei; eine ganz neue Stufe der Kunst hatte Gluck erstiegen, und dies Hochgefühl des Schöpfers zugleich einer herrlichen Kunstform und einer begeisternden Musik drückt sich, wie Marx fein erkannt hat, in dem Jubel der Ouvertüre aus; der Orpheus spricht in diesen Tönen, der zum Elysium durchgedrungen ist und die bösen Dämonen des zünftigen Treibens überwältigt hat.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Anzeigen.

Das wohltemperirte Clavier oder Präludien und Fugen in allen Dur- und Molltonarten von Johann Sebastian Bach. Neue und kritische Ausgabe nach handschriftlichen Quellen bearbeitet und mit technischen Erläuterungen und Fingersatz versehen von Franz Kroll. Band I. Pr. 3 Thlr. Leipzig und Berlin, im Bureau de musique von C. F. Peters.

E. Diese neue Ausgabe des berühmten Werkes darf einen hervorragenden Platz in der musikalischen Literatur

beanspruchen, und verdient insbesondere die Aufmerksamkeit aller Freunde Bach'scher Musik in hohem Maasse.

Das Verdienst der ersten Ausgabe des classischen Werkes, für dessen Verbreitung der Verfasser zu seinen Lebzeiten nur durch wiederholte eigenhändige Abschriften wirken konnte, gebührt dem Organisten an der Capelle St. James in London Aug. Friedr. Christoph Kollmann, einem gebornen Hannoveraner, welcher dasselbe im Jahre 1799 in London mit Erläuterungen versehen herausgab. Ihm folgten im Jahre 1800 drei deutsche Verleger, Simrock in Bonn, Nägeli in Zürich und Kühnel in Leipzig, denen sich dann, einer dem andern nachdruckend, eine grosse Anzahl von Verlegern in Deutschland, Frankreich und England anschlossen.

Vor allen diesen, muthmaasslich nach mehr oder minder zuverlässigen Abschriften veranstalteten Ausgaben zeichnet sich die in Rede stehende zunächst dadurch aus, dass sie nach Originalhandschriften Joh. Seb. Bach's selbst angefertigt ist. Der Herausgeber hat nämlich das Glück gehabt, zu seiner Arbeit nicht weniger als drei eigenhändige Abschriften Bach's benutzen zu können; ausserdem standen ihm noch neun ältere Abschriften zu Gebote. Von den drei Autographen befinden sich zwei in der kgl. Bibliothek zu Berlin (früher im Besitze von Griepenkerl und Fischhof), das dritte im Besitze des Componisten Volkmann, der dasselbe mit nicht genug anzuerkennender Liberalität dem Herausgeber monatelang überlassen hat.

Ueber die Bedeutung des von ihm benutzten Materials äussert sich der Herausgeber in der Vorrede folgendermaassen: »Das Volkmann'sche Autograph mit seinen zahlreichen, grösstentheils eigenhändigen Correcturen hat vorzugsweise den Stoff für unsere Ausgabe geliefert, doch nicht ohne an manchen Stellen gegen das Griepenkerl'sche Autograph und das interessante Manuscript Nr. 205 der kgl. Bibliothek zurückzutreten. Das letzterwähnte Manuscript stellt sich nämlich als eine bis in die geringsten Einzelheiten getreue Copie des Griepenkerl'schen Autographen heraus, und ist wahrscheinlich zu einer Zeit angefertigt, als die jetzt fehlenden (ersten 6) Blätter desselben noch vorhanden und viele Zusätze, Aenderungen und selbst Rasuren von fremder Hand noch nicht gemacht waren, so dass darnach das Autograph ergänzt und ziemlich oft berichtigt werden konnte. Einen ähnlichen Dienst zur Unterstützung und theilweisen Berichtigung des Volkmann'schen Autographen leisteten mehrere offenbar nach ihm abgefasste alte Copien, von denen namentlich einer — Nr. 57 der Bibliothek des Joachimthaler Gymnasiums — als Hand-Exemplar Kirnberger's eine grosse Wichtigkeit beizulegen ist. Auch das Fischhof'sche Autograph, dessen Aechtheit allerdings angezweifelt wird, dessen Treue, Correctheit und eine gewisse Selbständigkeit ihm aber jedenfalls einen höheren Werth, als den einer blossen Abschrift verleihen, hat zur Feststellung mancher Lesart das Seine beigetragen. Die Vergleichung endlich mit andern Ausgaben hat in mehr als einer Beziehung zur Rechtfertigung der unserigen gedient, indem trotz der Anerkennung, welche der einen oder der anderen in mancher Hinsicht gebührt, völlige autographe Correctheit sich bei allen vermissen lässt.«

Ausser dieser durch Benutzung solch reichhaltigen Materials hier nun zum ersten Mal erzielten Correctheit des Textes bietet diese neue Ausgabe noch einen wesentlichen Vorzug in der klaren und bestimmten Feststellung der Verzierungen, insbesondere des Trillers und Pralltrillers. In den Autographen selbst herrscht in dieser Beziehung keineswegs völlige Uebereinstimmung: bald ist in dem einen das Zeichen des Trillers gesetzt, wo in dem andern das des Pralltrillers steht, und umgekehrt. In diesem Punkte hat der Herausgeber sich sehr anzuerkennendes Verdienst erworben, indem er in ausführlicher und klarer Auseinandersetzung die praktische Ausführung der zu J. S. Bach's Zeiten üblichen Verzierungen entwickelt, wodurch er zugleich ein für die Claviermusik jener Zeit überhaupt höchst beachtenswerthes Resultat gewonnen hat.

Die bis jetzt bekannten Handschriften und Drucke weisen eine grosse Anzahl von theilweise sehr wesentlichen Varianten auf. (Ein Beispiel können wir nicht unterlassen, hier anzuführen: der in fast allen Drucken vorkommende 23. Takt des bekannten Präludiums in C-dur fehlt in allen Handschriften, und ist desshalb hier auch mit vollem Recht fortgelassen.) Der Herausgeber hat einzelne dieser Varianten im Texte mit angegeben; im Uebrigen verweist er auf eine nach Vollendung des ganzen Werkes erscheinende Schrift, welche »sämmtliche Varianten der Handschriften und Drucke, eine eingehende kritische Würdigung der Quellen, so wie eine sorgfältige Erörterung und Begründung des hier gegebenen Textes enthalten soll. Vorläufig möge die Versicherung genügen, dass überall ein strenges Anlehnen an die Autographen stattgefunden habe.« »Es wird kaum eine Note, ein chromatisches Zeichen, ein Bogen, eine Verzierung, ein noch so unbedeutender originaler Zug aufzufinden sein, wo nicht nach bestem Wissen und Können jedes Pro und Contra abgewogen worden wäre, um einen treuen und den Stempel der Reife tragenden Text zu erlangen.«

Die äussere Ausstattung ist sehr schön (mit Ausnahme des den Titel verunzierenden Portraits); die Hinzufügung des wenngleich sehr geschickt und mit Ueberlegung geordneten Fingersatzes hätte nach unserer Ansicht unterbleiben können, da diese Ausgabe zunächst doch für Solche bestimmt ist, die eines Fingersatzes nicht bedürfen.

Zum Schlusse können wir nicht unterlassen, allen Freunden des classischen Werkes diese neue Ausgabe auf's Wärmste zu empfehlen, und wir knüpfen daran die Hoffnung, dass es dem Herausgeber, dessen Verdienste wir die vollste Anerkennung nicht versagen können, gelingen möge, den 2. Theil und insbesondere die obenerwähnte versprochene Schrift baldigst nachfolgen zu lassen.

Richard Wagner. Fünf Gedichte, für eine Frauenstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweite Folge. Mainz, Schott's Söhne. Pr. 1 fl. 48 kr.

k—. Lieder oder Gesänge mit Clavierbegleitung von Richard Wagner: eine seltene Erscheinung. Das frühere Heft, als dessen Fortsetzung das vorliegende bezeichnet wird, kennen wir nicht. Noch ehe wir das Titelblatt dieses Heftes umgewendet hatten, dachten wir: in diesen Gesängen werden wir viel von Schmerzen und Thränen, von Engeln und vom Himmel hören und es werden weiche Adagio-Gesänge sein. Die innere Stimme hatte uns richtig prophezeit. Die Ueberschriften der Gedichte, deren Verfasser natürlich auch der Componist ist, deuten schon ungefähr den Charakter derselben an: »Der Engel«, »Stehe still«, »Im Treibhaus«, »Schmerzen«, »Träume«. Das Zeitmaass sämmtlicher Gesänge, mit Ausnahme des zweiten, der aber doch Adagio schliesst, ist mit »sehr ruhig« und »langsam« bezeichnet. Zerfliessende, auflösende Weichheit ist der Charakter dieser Gesänge, sowohl der Dichtungen, als — in nothwendiger Folge dessen — auch der Musik, eine Richtung, der wir um ihres verderblichen Einflusses willen überall und jederzeit entgegen treten. Es wäre bornirt, von dem Dichter oder Componisten fordern zu

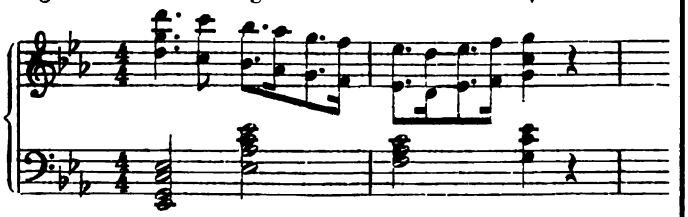
wollen, dass er so oder so empfinden oder denken solle, da doch sein Empfinden und Denken stets das Resultat seiner Individualität und seines ganzen Lebens ist, welches er nicht willkürlich bestimmen kann. Aber wir fühlen uns fast versucht, ihm zuzumuthen, dass er die Producte seines Empfindens und Denkens, wenn sie sich ganz in kraftlose Trübe verlieren, lieber für sich behalte, denn auch für das öffentliche Kunstleben mag jenes Wort gelten: »Deine Freuden theile Allen mit, der Schmerzen hat ohnedies Jeder genug«. Es ist ja für das Leben einer Nation nicht gleichgültig, von welcher Beschaffenheit das künstlerische Blut ist, das in ihren Adern circulirt, am wenigsten in Epochen grosser Krisen, wo sie der energischen Anspannung aller ihrer Kräfte bedarf.

Ueber den Punkt, dass Wagner, wie in seinen Opern-Dramen, so consequent auch in Gesängen kleinerer Form nur Texte componirt, die er auch selbst gedichtet hat, wäre eine interessante Untersuchung anzustellen, die jedoch hier zu weit führen würde. Es ist dies ein bedeutsamer, ja ihn ganz wesentlich charakterisirender Zug in ihm, der zum Theil in einem leidenschaftlichen Streben nach Wahrheit wurzelt, in welchem aber Wagner nur zu häufig — ein für ihn nicht minder charakteristischer Zug — die rohe Naturwahrheit mit der Kunstwahrheit verwechselt. So auch in diesen Gesängen: sie seufzen und klagen nicht nur, sondern sie stöhnen und ächzen, beklagen bald mit ziemlich fader Empfindelei das Schicksal der Gewächse »im Treibhaus«, in welchem der Dichter (seltsam genug) sein eigenes wiedergespiegelt findet, um sich dann wieder in stark katholisirender Verzückung himmelwärts zu wenden. So wird man stets zwischen unergründlichen Schmerzen und überseligen Wonnen, zwischen Hölle und Himmel hin und her geschaukelt und gedenkt im Stillen des Goethe'schen Wortes: »Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm«.

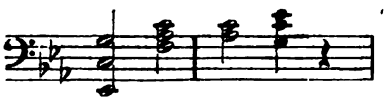
Was die Naturwissenschaft und Aesthetik zu Versen sagen wird, wie die folgenden, mit welchen der vierte Gesang beginnt:

Sonne, weinest jeden Abend dir die schönen Augen roth,
Wenn im Meeresspiegel badend dich erreicht der frühe Tod

dürfte nicht schwer zu errathen sein, und für den Musiker mögen hier die Anfangstakte desselben Gesanges stehen:



Abgesehen von allem Uebrigen, so fragen wir nur, ob der »Ausdruck« dieser Stelle sehr darunter gelitten haben würde, wenn Wagner den Bass weniger hässlich und correcter, z. B. so



geschrieben hätte?

Bei den Gesängen: »Im Treibhause« und »Träume« finden wir die Bemerkung beigefügt: »Studien zu Tristan und Isolde«. Spottsüchtigen könnte dies leicht Anlass zu einem boshaften Witze geben.

Berichte.

Einem eingelaufenen längeren Berichte aus **Bonn** entnehmen wir Folgendes über eine **Brambach**'sche Symphonie:

N. Herrn Brambach's erste Symphonie hat sich bei ihrer neulichen Aufführung eines rauschenden Beifalls zu erfreuen gehabt. Sie ist ein frisches **einheitliches** Werk, der melodiöse Reichthum und Fluss des Allegro's, Scherzo's und Finale's gewinnt der Symphonie alsbald die Theilnahme auch des grösseren Publikums, während das Urtheil der Kenner sich gleichzeitig lobend der trefflichen, gediegenen Arbeit des Componisten zuwandte. Es scheint uns nicht unwichtig, diese gemeinsame Befriedigung, welche sowohl die grössere Menge wie strengere Kritiker dem Werke gegenüber an den Tag legten, hervorzuheben. Die Motive sämmtlicher Sätze sind durchaus einer symphonischen Behandlung würdig, sie sind ansprechend und wirkungsvoll. In der Abrundung der Sätze, der strengen Beherrschung der Form, der guten Stimmführung, namentlich in den Durchführungen erkennen wir den Künstler, der nach den besten Vorbildern sich geschult und vor allem das richtige **Maass** zu halten gelernt hat. So sorgfältig die Arbeit ist, so wüssten wir doch keine Stelle, wo der einheitliche Fluss durch einseitiges Hervortreten der blossen Arbeit gestört würde. Vor allem gedenken wir als des vielleicht grössten Vorzuges dieser Symphonie des frischen Flusses im ersten, dritten und letzten Satze. Wie kräftig und lebendig der erste Satz auftritt, so macht sich in dem Finale doch noch eine erfreuliche Steigerung des Ausdruckes geltend. Das Scherzo mit seiner gewandten Verflechtung zweier Motive, einer lebhaften Geigenfigur, an welche sich unmittelbar ein ruhiges Motiv der Blasinstrumente anschliesst, verdient besondere Beachtung. Die schwächste Partie der Symphonie ist das Adagio, die Intentionen des Componisten kommen hier nicht klar zum Ausdrucke, man hört, man fühlt mancherlei, einzelne warme Stellen, eine wohl motivirte, wirkungsvolle Steigerung des Thema's, der Componist hat grosse Sorgfalt, vielleicht die grösste, gerade auf diesen Satz verwendet, viel contrapunktische Arbeit, aber doch ist es ihm nicht geglückt. Die verschiedenen Anklänge an Schumann, an das Clavierquintett, an das Andante in dessen B dur-Symphonie wirken störend, nicht einmal so sehr durch den Anklang selbst, als durch den Vergleich der sich unwillkührlich aufdrängt. Neben der Fülle wahrhaft inniger Empfindung, die bei Schumann zu vollem ergreifendem Ausdrucke gelangt, zeigt sich das verwandte Andante Brambach's schleppend, mit mildestem Ausdrucke gesagt, nüchtern. Zum Glück sind die Vorzüge der übrigen Sätze so bedeutend, dass man zum Schluss, — wir möchten das Finale wohl für den wirkungsvollsten Satz halten, — die Einwendungen gegen das Andante vergessen hat, dass man freudig in den allgemeinen Beifall einstimmt und die besten Hoffnungen von der Zukunft des Componisten hegen darf. Kann die Symphonie auch in keiner Weise eine bahnbrechende Bedeutung beanspruchen, so stellt sie sich doch neben die besten instrumentalen Compositionen, die heute geschrieben werden. Einiger besonders schönen modulatorischen Wirkungen erinnern wir uns noch gerne. Die treffliche Instrumentation verräth den gründlichen Kenner des Orchesters, der allen Reichthum, alle Fülle des Orchesters zu verwerthen weiss.

Leipzig. *S. B.* Die **Euterpe** wagte sich in ihrem 8. Concert (3. Februar) an Berlioz, und brachte dessen »Benvenuto Cellini«-Ouvertüre und die beiden mittleren Sätze der Harold-Symphonie. Wir wissen nicht, ob diese theilweise Production eines grösseren Orchesterwerks wegen der ungenügenden Orchesterkräfte, oder im Hinblick auf den Geschmack des Publi-

kums dieser Concerte, oder durch Beides zugleich geboten schien. Der Erfolg bestätigte wenigstens diese Besorgnisse. Denn einerseits kann man Berlioz'sche Compositionen kaum mit wenigstens einigem Erfolge zur Aufführung bringen, wenn ein Orchester so wenig im Stande ist, die Intentionen des Componisten in das rechte Licht zu setzen, wie das Orchester der »Euterpe«. Die Unreinheit der Bläser, der Mangel an Feinheit in der Vertheilung der Stärkegrade, dazu die ungenügende Akustik des Saales, Alles das ist wenig geeignet, solchen Compositionen zu durchgreifendem Erfolge zu verhelfen. Freilich wird andererseits auch die beste Ausführung nicht im Stande sein, diese unschönen Melodien, diese geschraubten Harmonien, diese in lauter Atome zerfallende Structur zu verdecken. Das Resultat war kein glücklicheres als anderwärts. — Ausserdem kamen zur Aufführung: eine Hymne für 8 Männerstimmen von F. Schubert (deren Orchester-, besser Harmoniebegleitung wir für ungerechtfertigt halten) und verschiedene Lieder für Männerchor, gesungen von dem akademischen Gesangverein »Arion«, unter welchen eines von Hauptmann »Aus der Jugendzeit« und Liszt's »Vereinslied« mit Recht sehr ansprachen. Liszt scheint diesen Chor in einer Stunde geschrieben zu haben, wo er nicht von der »reformatorischen« Mission erfüllt war; er ist in natürlichen, wohlklingenden Verhältnissen gehalten, frisch und ungekünstelt. Dann ein Oboeconcert von E. Stein, von Herrn Lund sehr schön geblasen, welches freilich gegen die Concertfähigkeit dieses Instruments erhebliche Zweifel aufkommen liess. Ferner ist Frl. Busk zu erwähnen, welche Bach's Arie »Mein gläubiges Herze« sehr schleppend und ohne den hier so nöthigen Schwung, viel besser aber und mit Erfolg Lieder zum Besten gab. Zum Schluss wurde Beethoven's Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 gespielt; wir haben dieselbe nicht gehört, die Ausführung soll aber dem Vernehmen nach eine recht gute gewesen sein.

Das 16. Abonnement-Concert im Gewandhause (5. Februar) brachte an seiner Spitze Mendelssohn's jugendfrische A dur-Symphonie, deren Schluss in A-moll uns diesmal als eine der Wirkung ungünstige Abnormität auffiel. Die Ausführung war eine sehr gelungene, selbst (wenn wir einige Unsicherheiten des ersten Hornisten ausnehmen) seitens der Bläser sehr feine. In Herrn L. Lubeck aus dem Haag lernten wir einen ganz ausgezeichneten Cellisten kennen, der sein Instrument mit Freiheit und Genialität behandelt. Er spielte den ersten Satz des Molique'schen Concerts und ein »Recitativ und Adagio« von J. H. Lubeck, eine sehr anständige Composition. Sehr glücklich war ferner Frl. Dannemann mit der Scene aus Wilhelm Tell »Endlich bin ich allein«. Die äusserst verständige Instrumentirung dieses Stücks machte es Frl. Dannemann weit leichter, ihre Vorzüge zur Geltung zu bringen, als die Stücke des vorigen Concerts. — Den 2. Theil füllte Beethoven's Musik zu den »Ruinen von Athen« mit verbindenden Worten von Robert Heller (gesprochen von Herrn Kühns). Für diejenigen unserer Leser, denen das Kotzebue'sche Stück nicht bekannt ist, bemerken wir, dass Robert Heller, indem er u. A. aus den Schlussworten des Textes die »alte ungarische Treue« entfernte und dafür »alte unverfälschte Treue« setzte, das Verständniss der Sache keineswegs förderte. Denn nun begreift man noch weniger wie früher den ungarischen Typus der Musik, den man natürlich nicht auch beseitigen konnte. Das verbindende Gedicht hätte besser den eigenthümlichen Zusammenhang des Originals*) aufklären, als eine innerlich unwahre Einheit des Ortes herbeiführen sollen. — Für die Räume des Gewandhauses erwies sich der herrliche Marsch mit Chor zu massenhaft. Die Soli wurden von Frl. Dannemann und Herrn Wallenreiter entsprechend ausgeführt.

Die 2. Abendunterhaltung für Kammermusik (6. Februar) bot Gelegenheit, Herrn Lubeck auch nach dieser Seite hin kennen zu lernen. Obwohl es nun kaum gerathen scheint, nach einer solchen Production ein festes Urtheil abzugeben, so wollen wir doch als vorläufiges Ergebniss anführen, dass Herr Lubeck als Solospieler einen bedeutenderen Rang einzunehmen scheint, denn als Interpret von Kammermusik. Die feine Bedeutsamkeit jeder Note, die z. B. im Streichquartett das Criterium des vorzüglichen Künstlers bildet, haben wir seinem Spiele nicht durchgängig nachzurühmen. Dasselbe war (bis auf einige verunglückte Passagen) correct, tüchtig, aber nicht genug specialisirend. Wie viel lässt sich z. B. mit den Pizzikato's im 2. Satze des C-Quartett's Op. 59 von Beethoven machen. Dieselben wurden aber von Herrn Lubeck ziemlich gleichgültig behandelt. Es scheint, dass er im Quartettspiel noch weniger Gelegenheit gefunden hat sich auszubilden als im Solo. Die Wahrnehmung, dass er in dem zuerst gespielten Quartett von Mozart in F-dur (Nr. 8), welches für die erste Violine und Cello mehr solomässig angelegt ist, dann in der B dur-Sonate von Mendelssohn in weit vortheilhafterem Licht erschien als im Beethoven'schen Quartett, scheint uns diese Vermuthung zu bestätigen. Es ist jedoch nur die Rede von den höchsten Anforderungen, die man an einen Künstler stellen darf, der wie Herr Lubeck so bedeutende Eigenschaften besitzt. — Für die an diesem Abend noch beschäftigten Herren David, Röntgen und Hermann haben wir nur die wärmste Anerkennung auszusprechen. Herr David zeichnete sich besonders durch den schwungvollen Vortrag des Finale's von Beethoven aus. — Herr Reinecke spielte die Mendelssohn'sche Sonate mit jener scharfen Rhythmik, die ihn vortheilhaft auszeichnet, und vor deren Uebertreibung er sich nur zu hüten hat, damit die Contraste des Tons nicht zu grell werden.

*) Die Idee dieses Gelegenheitsstücks besteht darin, dass Minerva, entsetzt über den Zustand Griechenlands, von Merkur an die Ufer der Donau geführt wird, wo der Kunst eben ein neuer Tempel eröffnet ist. Dass das Ganze mit einer Huldigung an den König von Ungarn schliesst, ist ein Umstand, den Robert Heller »barbarisch« finden mag, der aber nun einmal in der Natur der Sache liegt und nicht beseitigt werden kann, so lange die Musik Beethoven's bis zum Schlusse beibehalten werden soll.

Nachrichten.

Die in München gegebene Novität, »Die Foscari«, tragische Oper von Max Zenger, wurde, wie uns gemeldet wird, was den musikalischen Theil betrifft, trotz mancher nicht unbedeutenden Schwierigkeiten verhältnissmässig gut aufgeführt, namentlich feierte Frl. Sophie Stehle als Darstellerin dramatischer Partien ein glänzendes Debüt. Die äussere Ausstattung, Decorationen, Costüme dagegen waren nicht angethan, der Oper auf die Beine zu helfen. Die Aufnahme war überaus günstig; doch galt das Uebermaass des Applauses, welches grossentheils durch Gegenanstrengungen veranlasst wurde, sicherlich mehr dem Componisten als der Composition. Bei der zweiten Aufführung hatte sich indess die gegenseitige Erbitterung gelegt, und Zenger's Musik erwies sich bei einem ruhigen Urtheil als die Arbeit eines begabten strebsamen Kunstjüngers.

Am 25. Januar veranstalteten die K. S. Kammermusiker Seelmann, Ackermann, Meinel und Schlick, welche sich seit einigen Tagen in der Lausitz aufhielten und an mehreren Orten concertirten, auch in Herrnhut eine Quartett-Academie, deren Programm aus Mendelssohn's Es dur-Quartett Op. 12, der Serenade für Violine, Flöte und Viola Op. 25 und dem Es dur-Quartett Op. 74 von Beethoven bestand. Die herrlichen Compositionen kamen, wie uns berichtet wird, bei dem zwar nicht sehr grossen aber gewählten Hörerkreis zu schönster Geltung, sodass der Musikabend den erfreulichsten Eindruck und das Quartett das ehrenvollste Andenken hinterliess.

Der Verein »Haydn« in Wien hat für sein Palmsonntagsconcert Händel's Dettinger Tedeum und Laudamus, dann die C-Messe von Beethoven und den 114. Psalm von Mendelssohn in Aussicht gestellt. — Ebendaselbst fand ein »Beethoven- Schubert- Abend« statt, veranstaltet zur Restaurirung der Gräber beider Meister. Es betheiligten sich an demselben die ersten musikalischen Kräfte der Kaiserstadt.

Von den Herren List und Francke in Leipzig ist soeben ein mit Sorgfalt und Sachkenntniss angefertigtes Verzeichniss von werthvollen musikalischen Werken ausgegeben worden, welches die Beachtung insbesondere der Freunde musikalischer Raritäten und Antiquitäten verdient. Es werden von seltenen theoretischen Werken angeboten: Aventinus: rudimenta, 1516 — Burtii musices opusculum, 1487 — Foliani musica theorica, 1529 — die äusserst seltene erste Ausgabe von Gafori's theoricum opus, 1480; ferner eine Anzahl Werke von J. A. Hiller, Marpurg, Mattheson, Sorge, Werckmeister und Andern. Von älteren praktisch-musikalischen Werken sind zwar nur wenige in allen Stimmen vollständig, diese aber sehr werthvoll, so z. B. eine in Nürnberg bei Formschneider 1537—38 erschienene Sammlung von Motetten; sechsstimmige Motetten von Orlando di Lasso, München 1582; vierstimmige »Motetti del Fiore Lugduni p. J. Modernum de Pinguento 1532«, welche letztere in Deutschland sehr selten sein dürfte. Ausser diesen wird noch eine grosse Anzahl von einzelnen Stimmen angeboten, z. B. von ältern französischen Sammlungen (No. 244. 244. 245), von Werken von Lassus, Morales, Palestrina, Prätorius und Andern. Die Hauptkostbarkeiten des Catalogs jedoch sind drei Drucke von Petrucci, dem Erfinder des Notendruckes mit beweglichen Typen, aus den Jahren 1503, 1504 und 1508, von denen bis jetzt nur sehr wenige Exemplare noch vorhanden zu sein scheinen. Wenn im Allgemeinen die Preise auch angemessen zu nennen sind, so scheinen sie uns doch bei den erwähnten älteren Drucken, insbesondere bei den Einzelstimmen, sehr hochgegriffen zu sein. Endlich können wir nicht unerwähnt lassen, dass die Bemerkung auf dem Titel: »aus dem Nachlasse des Herrn Organisten H. Schellenberg in Leipzig« sich wohl nur auf die neueren Werke beziehen soll, da wir vermuthen, dass die oben erwähnten Hauptstücke des Verzeichnisses aus der Auction der Sammlung des Herrn Gaspari, (Bibliothekar am Lyceo filarmonico in Bologna) herstammen, welche im vergangenen Jahre in Paris stattfand.

In Hamburg kam am 29. Januar in der Petrikirche Händel's Samson unter der Leitung von Dr. Garvens zur Aufführung. Solisten waren Frl. Elvira Behrens, Tichatschek (Samson) und A. Schulze (Manoah). Das Werk fand im Publikum hohes Interesse, die Kirche war stark gefüllt. Die Ausführung wird in den »Hamburger Nachrichten« sehr gelobt.

Die vier ersten Cantaten von S. Bach's Weihnachtsoratorium wurden in Berlin vom Bachverein unter Rust's Leitung aufgeführt, aber nur mit Clavierbegleitung.

Das herzogl. Hoftheater in Gotha brachte am 25. Jan. zum ersten Male David's Lalla Roukh. — Am 27. gab der Violinist Leopold Auer ein Concert, in welchem er Schumann's Dmoll-Sonate, eine Fantasie von Ernst, Chaconne von S. Bach, und »la ronde des lutins« von Bazzini spielte.

ANZEIGER.

[44] Aus dem Verlage von

C. Merseburger in Leipzig

wird empfohlen und ist durch jede Buch- oder Musikhandlung zu beziehen

Brähmig, Liederstrauss für Töchterschulen. 2. Aufl. 3 Hefte 10½ Sgr.
—— **Arion.** Sammlung ein- und zweistimmiger Lieder und Gesänge mit leichter Pianoforte-Begleitung. 10 Sgr.
—— **praktische Violinschule.** Heft I. 15 Sgr. II. 18 Sgr. III. 15 Sgr.
Brandt, Jugendfreuden am Clavier. Heft I. 12 Sgr. II. III. à 15 Sgr. (Eine empfehlenswerthe Kinder-Clavierschule.)
Brauer, Praktische Elementar-Pianoforte-Schule. 10. Aufl. 1 Thlr.
—— **Der Pianoforte-Schüler.** Eine neue Elementar-Schule. Heft 1. (3. Aufl.), II. (2. Aufl.), III. à 1 Thlr.
Frank, Taschenbüchlein des Musikers. 2 Bändchen. 4. Aufl. 10½ Sgr.
Hentschel, Evang. Choralbuch mit Zwischenspielen. 4. Aufl. 2 Thlr.
Hoppe, Der erste Unterricht im Violinspiel. 2. Aufl. 9 Sgr.
Schubert, ABC der Tonkunst. 9 Sgr.
—— **Instrumentationslehre** nach den Bedürfnissen der Gegenwart. 9 Sgr.
Widmann, Kleine Gesanglehre für Schulen. 4. Aufl. 4 Sgr.
—— **Harmonielehre.** 10 Sgr.
—— **Generalbassübungen.** 15 Sgr.
—— **Formenlehre** der Instrumentalmusik. 24 Sgr.
—— **Lieder für Schule und Leben.** 3 Hefte. 9⅓ Sgr.
Euterpe, eine Musikzeitschrift 1863. 1 Thlr.

[45] Im Verlage von **J. A. Schlosser's** Buch- und Kunsthandlung in Augsburg sind soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Die kirchlichen Festzeiten in der Schule.
Dreistimmige Chorgesänge
von
H. M. Schletterer,
Kapellmeister an den protestantischen Kirchen Augsburgs.

Op. 28. 2 Hefte. brochirt. Preis 24 kr. rhein. oder 7⅓ Sgr. Jedes Heft einzeln à 12 kr. rhein. oder 3⅔ Sgr.

Der Verfasser bietet in diesen Heftchen den Religionslehrern sowohl wie den Gesanglehrern eine gewiss willkommene Gabe. Indem er es versucht, die Festevangelien mit dem Kleide einfacher, lieblicher Töne zu schmücken, ist er zugleich bestrebt, die heiligen Geschichten und Zeiten dem Kinderherzen recht nahe zu rücken und unvergesslich zu machen. Es ist ein neues Beginnen und doch ein alter Gedanke; denn es ist ein Versuch, der Schule das wieder zu gewinnen, was sie vor Jahrhunderten schon besessen hat; eine lebendige Theilnahme an den Festen der Kirche. Die Gesanglehrer aber erhalten dadurch einen Uebungsstoff, wie er sich ihnen anderswo nicht leicht wieder darbieten dürfte: Bekanntes in einer Anzahl herrlicher alter Melodien, Neues in einer Reihe von Tonsätzen, die z. B. in der Passion zu wahrhaft dramatischem Ausdruck sich steigern und doch nirgends die Würde des Gegenstandes und die Rücksichten auf die auszuführenden Kräfte aus den Augen lassen.

[46] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Breslau ist erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Die Nacht,
Hymne von Moritz Hartmann,
für Solo-Stimmen (Sopran und Tenor) gemischten Chor und Orchester
componirt von
Ferdinand Hiller.
Opus 99.

Partitur	10 Thlr. — Sgr.
Orchesterstimmen	n. 6 Thlr. 15 Sgr.
Clavier-Auszug	3 Thlr. 10 Sgr.
Singstimmen complet	2 Thlr. — Sgr.

Nach der ersten Aufführung dieses Werkes bei dem 39. Niederrheinischen Musikfeste in Cöln (im Juni 1862) schreibt die Cölnische Zeitung:

»Das Werk des gefeierten Meisters reiht sich seinen grösseren Vocal-Compositionen auf würdigste Weise an. — Das Werk hat zwölf Nummern, darunter fünf grosse Chöre. Das schöne Gedicht giebt mannigfachen Stoff zu musikalischen Schilderungen, die der Componist überall meisterhaft ausgeführt hat, besonders aber in den Chören Nr. 1: »Sie steigt empor« und Nr. 2: »Mutter der Welt, heilige Nacht!« dann in der prachtvollen, gross und breit gehaltenen Nr. 7: »Er verkündet das Licht« — »Es rieselt in Quellen herab von den Sternen« — »Es erbeben die Vesten der Erde«, in dem erhabenen Maestoso: »Von Welt zu Welt sind ausgespannt die tönenden Saiten« u. s. w. Dazwischen erklingen melodische und dankbare Solo-Gesänge, von denen namentlich das Sopran-Solo: »Holdseliger Knabe, goldner Traum«, mit obligater Violin-Begleitung und das Tenor-Solo: »O Tod, ersehnter Helfer«, den lebhaftesten Beifall erhielten, der am Schlusse des Ganzen in anhaltenden Applaus des genialen Werkes ausbrach.«

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. Februar 1863. **Nr. 8.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Gluck und die Oper (Fortsetzung). — Recensionen (Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von C. Reinecke). — Berichte aus Breslau und Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Gluck und die Oper.

Von Adolph Bernhard Marx.

(Fortsetzung.)

Marx hebt hier, wie allenthalben, die Schönheiten der einzelnen Partien einsichtig und beredt hervor; so die Mässigung in der Schilderung des Schmerzes, welchen der verlassene Gatte in Gegenwart des Chores, wie nachher empfindet, wo Orpheus mehr in der wehmüthigen Erinnerung an die verlorene Gattin schwelgt, als leidenschaftlicher Trauer sich hingiebt; diese bricht erst nach und nach hervor. Am Schluss des ersten Aktes scheint ihm »der Donnergang des Orchesters den Heldengang zur Unterwelt« anzudeuten. Im No! der Furien erkennt er jenen unsterblichen Moment, der seit einem Jahrhundert dramatischen Lebens nicht wieder seines Gleichen, sondern nur einmal in Beethoven (wo? giebt Marx nicht an) einen Nachhall gefunden, und von dem J. J. Rousseau sagt, dass man sich bei der Aufführung dieser Oper nicht erwehren könne, jedesmal zu zittern, so oft das schreckliche No! sich wiederhole: Treffend ist alles über den zweiten Akt Bemerkte; nur daran, dass Orpheus die Furien durch seinen Gesang, also durch ein Kunstmittel besänftigt und umstimmt, nimmt der Verfasser grossen Anstoss; aber man kann ja sich denken, er bringe seine Wirkung durch Bitten und Flehen, die das Mitleid der furchtbaren Schaar erregen, hervor. Im dritten Akt tadelt er den Stillstand der Handlung und glaubt, dass darunter auch die Composition gelitten habe, gesteht jedoch zu, die Natur des Sujets habe keinen befriedigenderen Schluss, als den von Casalbigi gewählten, zugelassen. Beruhigen wir uns denn bei der Nothwendigkeit, einer Situation, wie die beider Liebenden, eine etwas längere Aufmerksamkeit zu schenken, die durch eine reiche Fülle schöner Melodien belohnt wird, da nicht zu wünschen ist, Gluck möchte das nicht ganz vollkommene Buch lieber zurückgewiesen haben.

So viel ist gewiss, dass die nächste grosse Oper, für welche wieder Casalbigi den Text lieferte, »Alceste«, mehr dramatisches Leben und durch die grössere Anzahl der darin handelnden Personen auch mehr Stoff zu musikalischer Charakteristik gewährte. Orpheus war zum ersten Male den 5. October 1762 in Wien aufgeführt worden; Alceste erschien eben da am 16. December 1766. Die dazwischenfallenden Arbeiten Gluck's, »Ezio«, Oper von Metastasio, die Festspiele »Il Parnasso confuso« und »La Corona«, dienten mehr den Bedürfnissen höfischen Geschmackes als der Kunst selbst, darnach wird man die ungünstige Vergleichung des Gluck'schen Ezio mit dem Händel'schen, welche Chrysander (Händel II, 249) anstellt, zu würdigen haben. Ueber Alceste spricht sich Marx mit unbedingter Anerkennung aus, so weit das Interesse an der Handlung reicht; wo dieses aufhören muss und nur elegisches Mitgefühl möglich ist, beklagt er den durch des Dichters Schuld eingetretenen lange fortdauernden Stillstand: »die Musik hat keine Töne finden können in diese Reihenfolge von Momenten gleicher Stimmung Wechsel und damit Belebung zu bringen, wollte sie sich nicht mit Wort und Handlung in Zwiespalt setzen und geradezu zur Unwahrheit greifen, dies letztere lag aber am wenigsten in Gluck's Charakter, und so geht er gleichsam mit Resignation dem Dichter Schritt für Schritt nach, in den Einzelheiten gehorsam, wenn erst das Ganze angenommen und unabänderlich war,« doch fügt er hinzu: »wo aber die Macht des Drama's zurückweicht, bleibt immer noch die hohe Weihe der tragischen Feier.« Was über den wirklich dramatischen Theil der Oper, welcher nach Marx's Auffassung ungefähr bis zur Hälfte des zweiten Theiles sich erstreckt, gesagt ist, darf als treffliche Interpretation des erhabenen Werkes gelten; insbesondere der Hinweis auf die allmählige Entwickelung und Steigerung des Pathos, und die verschiedene Haltung der Volks- und Priesterchöre, auf die Grossartigkeit der Tempelscene, auf die heroische Erhebung Alceste's, den schaurigen Gesang der Todesgötter, die stark contrastirende Wechselrede beider Gatten, endlich die Wahrheit des Ausdruckes in der Arie des verzweifelnden Admet, wie er vernimmt, dass Alceste sich für ihn aufgeopfert habe: »die Melodie würde ohne Worte sprechen und jedes Wort findet so vollgültigen Ausdruck, dass man es auch ausserhalb der Melodie nicht beredter aussprechen könnte. Hier kann man lernen, was im Gesangwerke volle Wahrheit ist. Nicht eine Melodie, die sich am Ausdrucke der allgemeinen Stimmung genügen und die Worte beihergehen lässt, wie sie eben mögen und können, — nicht ein zutreffender Ausdruck für jedes Wort, ohne die Macht, der Stimmung des ganzen Vorganges volle Rechnung zu tragen; — weder das Eine noch das Andere kann vollkommen wahr genannt werden, sondern das Zusammentreffen beider Momente und ihr Zusammenschmelzen zu Einem aus Wort und Ton geborenen Kunstwerke.«

Die dritte Oper, welche Gluck in derselben Tendenz verfasste, wenn auch ohne die gleiche Richtung auf tragi-

sches Pathos, ist »Paride ed Elena«, 1769 zu Wien zuerst aufgeführt. Steht sie als Drama ernster Gattung hinter den beiden frühern zurück, so liegt doch vor ihnen ein Vorzug derselben darin, dass ein gewisser Conflict unter den handelnden Personen sich entwickelt, der in jenen noch fehlt, insofern Paris in seiner Bewerbung um Helena lange unglücklich ist und diese seinem eifrigen Streben erst Sprödigkeit, dann beunruhigendes Zaudern entgegenhält. Damit ist ein Contrast gegeben, der besonders in dem schönen Duett am Schlusse des dritten Aktes »singere più non so« hervortritt. Dieses, wie so manche andere Stücke ähnlicher Art können dafür als Beleg dienen, dass Gluck sich nicht blos auf den Einzelgesang verstand, dass er auch im mehrstimmigen Satze die verschiedenen Charaktere durchführte; er hat das so oft geleistet, als ihm der Text dazu Gelegenheit gab. Die Liebe der Helena zu ihrem glühenden Freier erfährt, nachdem sie einmal sich ihm zugewendet, Widerstand in den schreckenden Drohungen der Pallas, über welche sie sich aber muthig hinaussetzt, und noch entschiedener ihre Hingebung bekennt. Um diese zu steigern, muss Helena vorher, durch falsche Nachricht von Paris' Abfahrt getäuscht, ihre stolze Verachtung des vermeinten Verräthers ausgesprochen haben (in der Arie donzelle semplici): »wie waffenfrohe Geschwader auf stampfenden Rossen rückt das Orchester heran und trägt die Singstimme und fährt kriegsfertig unter ihr daher — hier haben wir die ächte Spartanerin vor uns und hier ist sie unwidersprechlich und gänzlich Gluck's Schöpfung.« So ist die Entwickelung der Leidenschaft bei Helena von besonderem Interesse; die Gesänge des Paris athmen die wärmste Liebe und Sehnsucht, die erotischen Scenen wechseln passend ab mit den Chören der Spartaner, und diese bilden mit den weichen phrygischen Tönen der Trojaner einen starken Gegensatz; jene treten nämlich als Athleten mit sehr charakteristischem Rhythmus auf, in dem sie zuerst einen Hymnus auf Apollo vortragen, dann eine Pantomime aufführen, »ein trefflich Kampfbild, Stimme gegen Stimme, wie zwei Ringer oder Schwertkämpfer gegen einanderstehn, sogar mit Umkehrung, die obere Stimme zur untern, wie das Kampfglück wechselt, breit genug für scenische Entwicklung und in unermüdeter Kraft durchgeführt.« Den Gang des Dramas stellt in treffenden und klaren Zügen die Ouvertüre dar. Gluck legte auf die Erscheinung der Pallas gewiss grosses Gewicht, wenn er die Stelle ihres Recitativs mit den mächtigen Bassfiguren am Ende des ersten Theiles der Ouvertüre wiederholte, um dann die Antworten der Liebenden abbandonar lo? ah non ho cor! lasciar la? non sarà mai! im Zwischensatz folgen zu lassen, worauf im dritten das feurige l'amo, l'adoro e seco a qualunque cimento den glänzendsten Schluss bildet. In Betracht aller dieser trefflichen Bestandtheile vermögen wir nicht O. Jahn's Urtheil (Mozart II, 236) beizupflichten, dass Paride ed Elena ein mittelmässiges Werk sei und für Gluck's Kraft nicht zeugen könne. Die allerdings ungeschickt angebrachte Vermittlung Amors thut dem Werthe des übrigen keinen grossen Abbruch, die Rolle enthält auch an sich hübsche Partien, wie das Duett im 1. Akte, von welchem Marx bezeugt, es sei »durch und durch belebt und anmuthig geführt, durchaus duettmässig, beide Stimmen gut beschäftigt, wohl dialogisirt, gelegentlich recht entschieden in Gegensatz gebracht: bis zu ihm wüssten wir in keiner Oper Gleiches aufzuweisen.« Ob die Benutzung einiger Stücke aus dieser in spätern ihrem Fortbestehen auf der Bühne hinderlich war, wie Marx anzunehmen scheint (»er selber zerpflückt den reizvoll reichen Kranz und streut seine Blüthen dahin und dorthin«), wird dahingestellt bleiben dürfen; der anderswo verwendeten Nummern ist nur eine mässige Zahl; je eines ist in die französischen Bearbeitungen von Orpheus und Alceste, sodann ein grösseres Ballet in die Iphigenie in Aulis übergegangen; mit bedeutenderer Veränderung singt der Hass in der Armide, was hier Pallas auf die Worte va coll' amata in seno, mit weniger ist der Schlusschor hier in der taurischen Iphigenie wiederholt. Eher kann man vermuthen, Iphigenie in Aulis habe durch ihre gewaltigen Eindrücke die mildern Klänge der Vorgängerin verdunkelt.

(Schluss folgt.)

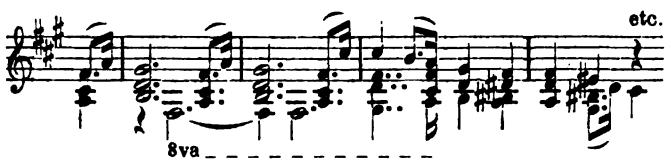
Recensionen.

Carl Reinecke, Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Op. 72. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur. Preis 4 Thlr. 25 Ngr. Ausgabe für Pianoforte allein 2 Thlr.

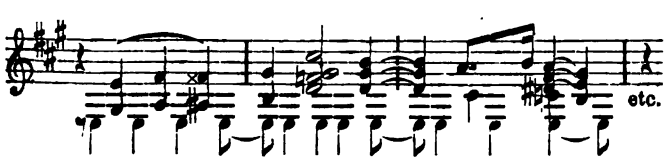
D. Schumann klagte schon im Jahre 1839 (vgl. den 3. Band seiner Schriften) über die geringe Anzahl von Clavierconcerten, überhaupt Originalcompositionen mit Begleitung, welche die Neuzeit hervorbringe. Er sieht den Grund in dem Streben des so sehr vervollkommneten Clavierspiels, durch seine eigenen Mittel zu herrschen und des Orchesters wo möglich zu entbehren. Er spricht dieser Meinung ihre Berechtigung im Ganzen nicht ab, beklagt aber doch sehr das Vorherrschen der Variationen- und Capricenliteratur, vor denen abgeschlossene und wohlgeformte Sonatensätze zurückständen. Es ist das alte Lied von dem Ueberwiegen der Virtuosität über das eigentliche künstlerische Schaffen, welches auch heute noch lange nicht ausgesungen ist; obgleich manche der vorzüglichsten Künstler der Neuzeit durch entschiedenes Zurückgehen auf die guten alten Muster eine neue Zeit des Verständnisses und Urtheils herbeizuführen beginnen. Und während die Zahl jener Werke, in denen scheinbar das Clavier von der Unterstützung des Orchesters abhängig ist, in letzter Zeit wo möglich noch geringer geworden (wir wüssten kaum drei bis vier bedeutendere Werke der Art zu nennen), fangen doch neben den Beethoven'schen auch die wunderbaren Mozart'schen Schöpfungen dieser Gattung, ja sogar des alten Bach Meisterwerke, von hochbegabten Künstlern vorgeführt, an, ins gebildete Publikum einzudringen; und damit wird denn doch hoffentlich auch in der Production allmälig eine bessere Zeit aufkeimen. Diese Hoffnung zu beleben, trägt das zur Besprechung uns vorliegende Werk eines in Deutschland rühmlichst bekannten Künstlers, dessen productive Begabung gleichfalls vielfache namhafte Leistungen bekundet haben, ganz besonders bei. Was die letzteren betrifft, so gehört Reinecke durchaus der neuromantischen oder speciell nach Schumann benannten Schule an, an welchen er auch in diesem Concerte in Erfindung und Modulation überall, mitunter etwas zu deutlich, erinnert; doch verbindet er damit die breitere, behaglichere Gestaltung Mendelssohn's und vermeidet so mit Glück das oft allzu Knappe und Abspringende in Schumann's Weise, wodurch dieser manchmal seine schönsten Intentionen in Schatten stellt. In Allem, was Gestalt und feine Detailarbeit angeht, welche letztere ja in den vielen Clavierpassagen ein reiches Feld hat, erkennen wir den auf der Höhe seiner Kunst stehenden Meister, und auch wo er mit den Formen in freierer Weise umzugehen scheint, da

merken wir sofort die feindurchdachte künstlerische Ueberlegung, welche eine bestimmte vorgesetzte Wirkung mit glücklicher Sicherheit erreicht. Dass die Behandlung des Orchesters feines Gehör und genaue Kenntniss, die des Claviers gründlichste Erfahrung und Studium erkennen lasse, wird man bei Reinecke natürlich finden; und besonders muss betont werden, dass in letzterer Beziehung niemals der Virtuosität Concessionen gemacht werden, sondern der Ausdruck der musikalischen Idee und die Steigerung desselben durch das Hinzukommen des Claviers überall maassgebend bleibt. Daher ist es auch in dem Figurenwerke nicht gerade auf Neuheit abgesehen, es begegnet uns da Manches, was wir bei Mendelssohn und Schumann ähnlich gehört haben; aber in der jedesmaligen Verbindung und an seiner Stelle wirken dieselben dennoch angemessen und in ihrer Art neu.

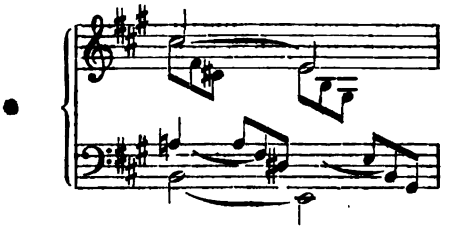
Der erste Satz hat Alla-breve-Takt und geht aus Fis-moll. Nach einer Vorbereitung von 12 Takten ertönt ein pathetisches Hauptthema



nach dessen Abschlusse (8 Takte) ein belebteres, etwas Mendelssohn'sches Nebenthema folgt; das Hauptmotiv desselben wird zu einer Steigerung bis zum Fortissimo benutzt, und nach einigen kräftigen Akkorden wird auf der Dominante geschlossen, worauf das Clavier mit dem Hauptthema eintritt. Reinecke weicht hier von der guten alten Sitte ab, in der Einleitung schon die Hauptgedanken des Satzes zu bringen, und sorgt freilich für das leichtere Verständniss auch des Späteren durch kleine Tutti-Zwischensätze, welche auch die späteren Themata ankündigen; doch gestehen wir, nach der erwartungsvollen Vorbereitung des ersten Thema's auch eine solche grössere Einleitung erwartet zu haben, und waren auch durch den nach so kurzer Zeit eintretenden glänzenden Abschluss etwas überrascht, der eigentlich erst durch viel Vorhergegangenes eine gewisse Berechtigung erlangt hätte. Es scheint, als wäre die Anlage der Einleitung anfangs ausgedehnter gewesen und durch späteren Entschluss des Componisten gekürzt worden. Nachdem nun das Clavier das Hauptthema gebracht und abgeschlossen, ergeht sich dasselbe in weiten Sechszehntelfiguren, zu welchen das Orchester das Nebenthema in hübscher Modulation durchführt und nach 18 Takten auf E als Dominante zu A-dur schliesst. Nun bringen die Instrumente ein sehnsüchtig aufstrebendes zweites Thema



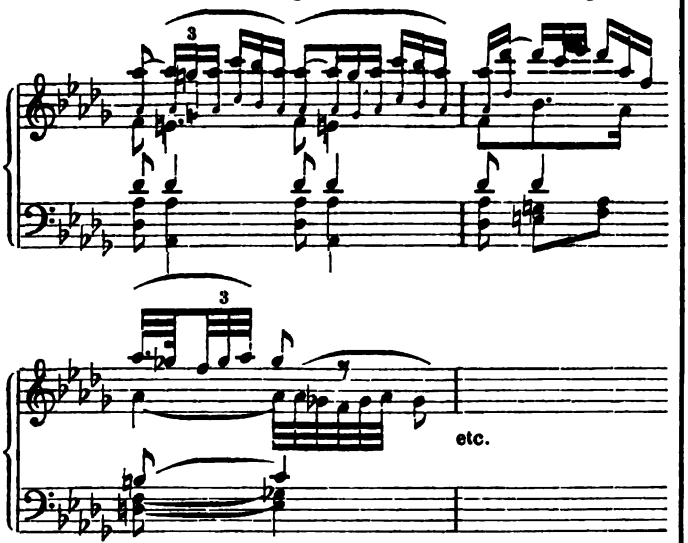
welches, ohne gerade sehr originell zu sein, in seinen zweifelhaften Abschlüssen einen fragenden Charakter hübsch ausdrückt. Dasselbe wird dann vom Claviere wiederholt, durch Triolen belebt, durch Zusätze und Veränderungen erweitert und zu einer längeren auch modulatorisch interessanten Periode gestaltet, in welcher uns nur folgender Abschluss auf E etwas zu kühn vorkommt:



Nach dem endlichen Abschlusse auf A beginnen wieder in beiden Händen abwechselnde brillante Sechszehntelfiguren des Claviers, während welcher das Orchester das Hauptmotiv des zweiten Thema's als Grundlage zu weiterer thematischer und modulatorischer Arbeit benutzt. Nach einem reichen Wechsel von Harmonien und Figuren, gegen deren Ende doch auch beim Clavier die Melodie wieder die Herrschaft gewinnt, erfolgt ein Hauptschluss auf A; in einem 25 Takte langen Tutti wird das Hauptthema in der Durtonart wirksam durchgeführt; dann erfolgt eine etwas gewaltsame Steigerung mit schroffen Durchgängen, und dann wieder eine Milderung durch Anklänge an's zweite Thema. Auch hier wünschten wir das Orchester etwas breiter behandelt zu sehen, und müssen doch die Rücksicht, das Clavier nicht zu lange pausiren zu lassen, für etwas äusserlich halten. Nach einem Abschlusse auf Gis-moll beginnt eine im Ganzen ziemlich kurze Durcharbeitung; Tonleitern in ruhiger Bewegung wechseln mit Andeutungen des Nebenthema's, nach einer raschen Steigerung und kräftigen Oktavengängen wird kurz das zweite Thema imitatorisch verarbeitet, worauf das Orchester mit den schon mehrfach gehörten kräftigen Akkordfolgen wieder eintritt, dann nach einem kleinen Orgelpunkt pp auf Cis, bringt das Clavier wieder mit eigenthümlicher Wirkung das Hauptthema in Fis-dur; doch schon im 4. Takte wird die Molltonart wieder angedeutet, in wachsendem Tempo und gesteigerter Kraft; wo die Instrumente auch das zweite Thema wieder andeuten, sind wir bald wieder in Fis-moll. Ueberraschend wirkt dann nach einer längeren, die Harmonie ungewiss lassenden Sechszehntelpassage der Eintritt des zweiten Thema's in D-dur in den Cello's; darauf führt, nach einem etwas überraschenden Uebergange nach Fis, das Orchester dasselbe in breiter Ausführung durch, wozu das Clavier sich in weiten Oktavengängen ergeht. Nach einem kurzen Anhange folgt dann sofort die Cadenz, die uns der Componist vollständig mitgiebt und so seinem Werke die Einheit sichert und es vor der Verunstaltung bewahrt, welche Mozart und Beethoven so oft an dieser Stelle erfahren müssen. Die Grundlage der Durchführung in derselben bildet das zweite Thema, welches in vielfachen harmonischen Verschlingungen imitatorisch behandelt wird, und noch einmal vollständig in der linken Hand in Es-dur auftritt. Es folgen lange Trillerketten, mit nicht immer schönen Harmonien umgeben, durch die auch das erste Thema wieder durchklingt; nach dem Ende der Cadenz folgt ein Schlussstück in $^{12}/_{8}$ Takt, mit dem Hauptmotiv des ersten Thema's beginnend, und in fortgehender Triolenbewegung und kühnen Modulationen zu einem brillanten Abschluss in Fis-moll führend.

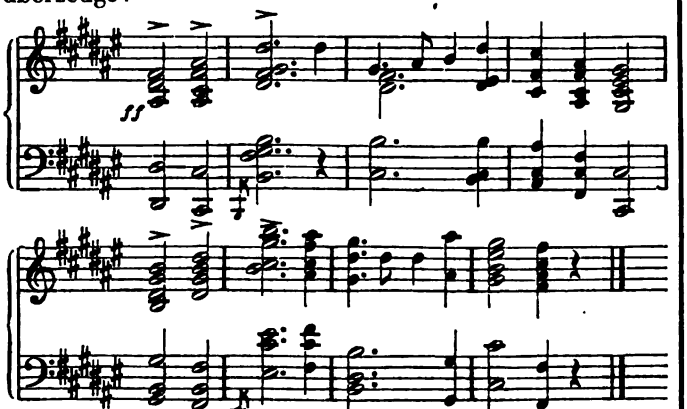
Das Adagio (ma non troppo, $^{6}/_{8}$ Des-dur) hat uns ganz besonders eingenommen durch seinen wahrhaft zauberischen Wohlklang; die ganze Schumann'sche Romantik lebt in demselben. Eine Solovioline führt eine träumerisch schwelgende, harmonisch schön begleitete Melodie, die auf As schliesst; worauf dann 3 Takte nach Des zurückleiten. Der eigenthümliche Zauber, der dann durch die Verbindung jener Melodie und der Begleitungsfigur des

Claviers entsteht, kann nur durch eigene Einsicht ganz verstanden werden; wir geben hier eine Andeutung:

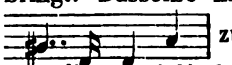


Nach dem Abschlusse der Melodie in Des wird in 3 Takten in starken Accenten modulirt (A-dur, As-dur, Ges-moll), worauf das Clavier mit einer wohllautenden, leider etwas gewöhnlich klingenden Melodie in Ges-dur einsetzt. Nach einem Schlusse auf B als Dominante zu Es-moll beginnt ein anmuthiges Wechselspiel zwischen Clavier und Solovioline, und dann übernimmt das Cello jene zweite Melodie, von gebrochenen Akkorden des Clavieres in 64stel Bewegung begleitet. Mehrfache Uebergänge führen nach Des-dur zurück, worin das Clavier in der Höhe das Hauptthema wiederbringt, von Pauken und pizzicato der Bässe begleitet, und mit belebteren Figuren in der linken Hand; und nach dem Schlusse desselben führt ein kurzer Anhang, in welchem das Orchester die Motive andeutet und das Clavier weite Läufe spielt, zum völligen Abschlusse dieses an Wohlklang und Poesie reichen kleinen Satzes.

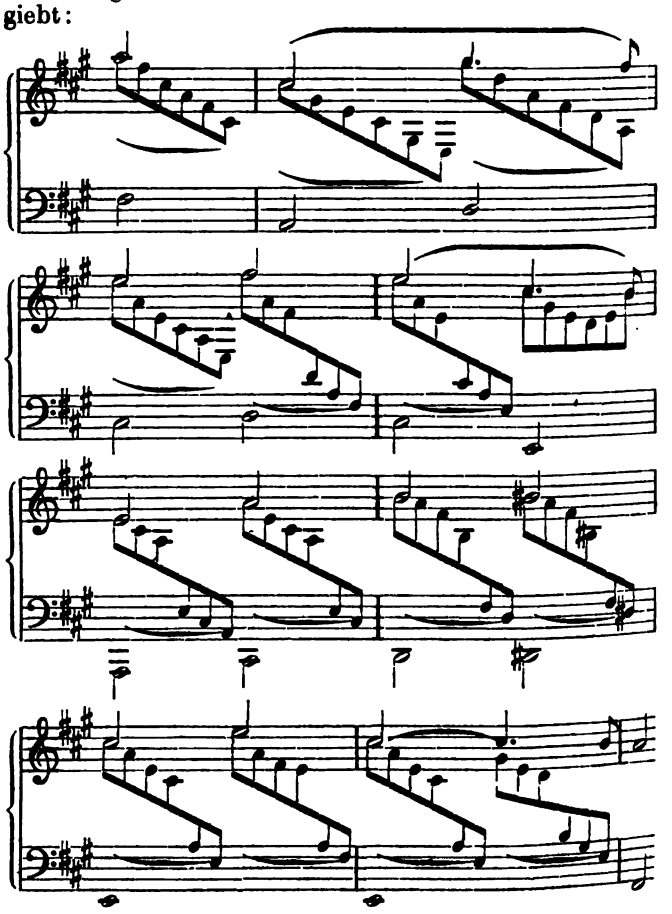
Das Finale, Allegro con brio ¢ Fis-dur, hat eine etwas losere, mehr episodische Form, die aber, wie man bald sieht, der eindringlichen Wirkung manches Einzelnen sehr zu Gute kommt. Eine frische kräftige Melodie macht den Anfang und erregt unsere Erwartung — nur müssen wir leider gestehen, dass sie nach Zuschnitt und Charakter ganz Schumann ist. Hier stehe sie, damit sich Jeder überzeuge:



Nach derselben setzt sofort ein neues Motiv ein, auch in Schumann'scher Weise; uns schiene eine wiederholte Einprägung des Hauptthema's durchs Orchester, zumal da die einzelnen Motive desselben später vielfach verwendet werden, recht am Orte. Die folgende Periode hat in ihren kurzen Rhythmen, ihrem kräftigen Voranschreiten, ihrer eigenthümlichen Modulation einen stolzen Charakter (con fierezza schreibt Reinecke, und liebt auch sonst dergleichen italienische Bezeichnungen, con grazia, con calore calmato, brillante etc., hierin von Schumann, dem guten Deutschen, abweichend). Nach einem Schlusse auf dis macht das Orchester mit dem Hauptmotiv des Thema's ein kleines fugato, und nach einer Steigerung in Triolen und zwei starken Akkorden bringt das Clavier eine aus dem ersten Thema gestaltete neue Melodie, mit Achteln begleitet und etwas stark modulirt, bis zu einem Abschlusse auf Des. Ein kleines Tutti verarbeitet das zweite Motiv des Thema's, in ächt Schumann'schen Harmonien; und die Instrumente führen dasselbe noch weiter durch, während das Clavier ruhige Achtel-Tonleitern nach unten und wieder aufwärts spielt, die sich allmälig zu Triolen erweitern, jedoch immer pp bleiben; hier wirkt ein Einsatz des Motivs in D-dur durchs Orchester besonders überraschend. Die Triolenbewegung setzt sich noch lange, allmälig sich steigernd, fort und endet in einer langen Tonleiter auf Fis, worin nun das Orchester das Hauptthema wieder bringt. Dasselbe nimmt dann das dritte Motiv desselben



zur Verarbeitung; wir gestehen, dass uns dieser vielfache Wechsel im Inhalte der Tuttisätze etwas gestört hat. Nun aber folgt eine Hauptpartie des Satzes; nach einem markirten Schlusse auf Fis-moll bringt das Clavier plötzlich eine ruhige Cantilene, die nach A führt, und in dieser Tonart setzt dann eine breite, sehr gesangvolle und in ihrem zweiten Theile auch originelle Melodie, von Triolen begleitet, ein, die nach der Weise, wie sie gegen das Ende hin in den Vordergrund tritt, sich als das eigentliche zweite Thema des Satzes zu erkennen giebt:



Der Componist hat dasselbe durch die eigenthümliche und ungewöhnliche Art, wie er es einführt, in ein sehr vortheilhaftes Licht gerückt; und durch das Uebergewicht, welches dasselbe am Schlusse des Satzes gewinnt, bekommt dieser einen hellen und festlichen Charakter; der nicht ohne eine gewisse Wärme ist. Nach ihrem ersten Auftreten in A-dur schliessen sich Passagen und harmonische Anhänge beinahe phantasieartig an sie an, wobei auch einiges Flache und Gewöhnliche mit unterläuft, aber wir bleiben noch in A-dur bis zu einem Trugschlusse, nach welchem Orchesterfiguren mit Clavierpassagen in reicher Modulation wechseln, bis (S. 35) ein Orgelpunkt auf Cis beginnt und wir in lebhafter Bewegung (unten Achtel, oben Triolen) in einem langen crescendo und allmäligem Ansteigen bis zum hohen cis durch ein hinzutretendes Motiv des zweiten Thema's wieder nach Fis zurückgeführt werden. Das Orchester spielt das Hauptthema, das Clavier das Nebenthema con fierezza, und nach einigen zwischentretenden Passagen bringt das Orchester in tiefer Lage zuerst jene ruhigere Cantilene, aus welcher sich dann das zweite Thema in H-dur entwickelt, zuerst unten, dann von der Violine oben gespielt und von Trillern, Läufen und markirten Passagen des Claviers angemessen verziert. Trugschluss in Dis-moll, dann lange Kette den Schluss vorbereitender brillanter Triolenfiguren, die verschiedentlich wieder ins zweite Thema auslaufen, bis zuletzt das Orchester das Hauptthema wieder intoniren will, darin aber von Läufen des Claviers unterbrochen wird, welches dann in kräftigen Oktavenpassagen uns zu einem glänzenden Abschlusse führt.

Wir waren diesem nach Intention und Ausführung im Allgemeinen so sehr erfreulichen Werke eine ausführlichere Besprechung schuldig und können nur wünschen, dass es noch Manchem die Befriedigung und den Genuss gewähren möge, den uns das Studium desselben bereitet hat.

Berichte.

Breslau. *M.* »Vineta oder Am Meeresstrand«, grosse romantische Oper in 3 Akten, Text nach Gerstäcker's Volkssage, Musik von Richard Wüerst, ist neunmal hier über die Bretter gegangen, wo das Werk vor etwa 7 Wochen seine erste Aufführung erlebt hat. Ein eigentliches Zugstück ist es nicht geworden, obwohl das Decorative darin, worauf das hiesige Publikum grossen Werth legt, sehr hervortritt und auch in der That für diesen Theil der Inscenesetzung von Seiten der Verwaltung Manches geschehen ist. Ueberdies sind die besten und fleissigsten Mitglieder der Bühne bei der Aufführung beschäftigt, und das Ganze ist mit Liebe und Sorgfalt studirt worden, wenngleich es sich von selbst versteht, dass manche Rollen in den Händen begabterer Repräsentanten eine höhere Wirkung erzielen könnten. Wenn die Oper, trotz all' ihrer Vorzüge und ihrer äusseren Anziehungskraft, nicht noch weit mehr durchgeschlagen, so suchen wir den Grund davon einmal in dem ohne Noth tragischen Ausgang des Stückes, da der Bearbeiter des Textes, welches der Componist selbst gewesen, seinem Helden, Bruno, vor dem Finale des dritten Aktes den Todessprung in's Wasser sehr leicht hätte ersparen, das geliebte Meermädchen Benita einen Moment früher auf der Scene erscheinen, Gertrud, die an sich schon so uninteressante und matt gezeichnete verschmähte Geliebte, grossmüthig resigniren lassen und so Alles, wie's Jeder erwartet, zum besten Ende führen können; dann aber auch in einer gewissen unläugbaren Monotonie der zwar saubern und correcten, aber in der Erfindung nur mässig bedeutenden Composition. Reich an instrumentalen Schönheiten und feinen Zügen, durchaus sangbar in soweit, als Alles mit Stimmkenntniss gesetzt ist, contrapunktisch solide und frei von zukünftlichen Ausschweifungen, entbehrt die Musik doch dreier Eigenschaften, welche das Werk des Genies von dem des blossen Talents auf den ersten Blick unterscheiden: der grossartig gedachten Themata, die sogleich allgemein packen und eine interessante Durchführung zulassen, der langathmigen Melodien, aus denen die Sänger unter allen Umständen dankbare Aufgaben ziehen müssen, und der Effektsteigerungen in den richtigen Momenten, wo Situation und Handlung solche gebieterisch erheischen. In den Sologesängen überwiegen das nicht ungeschickt behandelte Lied und das Recitativ, das zum Theil in der Art des alten recitativo secco nur mit dem Cello begleitet ist, zum Theil, oft zu lang gedehnt und mit einiger Textüberladung, der Form des Arioso sich nähert. Eigentliche Arien finden sich nur zwei, Nr. 4 im dritten Akt, da Benita, der See zum zweiten Mal entstiegen, den Geliebten auf der Erde sucht, und Bruno's Gesang vor dem Tode (Nr. 7); allein gerade diese beiden Stücke dünken uns mehr Phrase, als ächtes Gefühl zu enthalten; überdies wird das letztere durch einige besonders glatte Verse: »In Dir nur leb' ich, nach Dir nur streb' ich etc.« entstellt, und das erstere schliesst etwas trivial mit einer marschmässigen Melodie, wie eine ähnliche, fast an einen militärischen Geschwindmarsch mit Trompetengeschmetter erinnernd, schon vorher das Ende des Duetts Nr. 2 im zweiten Akt zwischen Bruno und Benita unseres Bedünkens verdirbt. In den Ensemblesätzen, an denen der Chor meist eingreifenden Antheil nimmt, treten die einzelnen Stimmen nicht so charakteristisch auf, als man es bei einer Composition, die sich den classischen Mustern anzuschliessen strebt, wünschen möchte; auch macht sich hier vornehmlich der Mangel bedeutender Motive und unwillkürlich fortreissender Steigerungen in der Durcharbeitung geltend. Am glücklichsten scheint das rhythmische Element behandelt, und die Stücke, die am besten wirken, wie der erste Gesang Benita's am Eingang des schon gedachten Duetts:

»Ich hab' es den Sternen am Himmel gesagt,
Den Weg mir nach der Heimath zu zeigen etc.«

und das Quintett mit Chor, Nr. 3 des dritten Akts: »O Glück, wie schwer bist du zu tragen!« verdanken dies hauptsächlich ihrem Rhythmus. Eigenthümlich ist dem Componisten ferner die an Mendelssohn erinnernde fast gänzliche Verzichtleistung auf den gesanglichen Coloraturenschmuck. Es kommen in der ganzen Partitur kaum ein paar Stellen vor, wo den Sängern Passagen in den Mund gelegt wären, und diese wenigen können wir für glücklich gewählt und effektvoll nicht erachten. Der geringste Italiener würde das geschickter machen, aber in dieser Hinsicht durchaus unitalienisch und specifisch deutsch sich zu zeigen, scheint Herrn Wüerst ganz besonders am Herzen gelegen zu haben. Wir wollen darüber mit ihm nicht rechten, und schätzen gewiss, ganz so wie er, den dramatischen Ausdruck in einer Oper höher, als das Rouladenwesen, das, losgelöst von der Handlung, nur die Virtuosität des Sängers zeigen und ihm den Beifall der Menge eintragen soll; allein wir glauben auch, dass nicht alle Coloraturen schlechthin unnützer oder gar widersinniger Flitterstaat zu sein brauchen, und dass, wenn die Gesangsmusik auf diese Zierde gänzlich verzichten will, sie dagegen, wie bei Gluck z. B., mit einer melodischen Tiefe und ursprünglichen Gewalt ausgestattet sein muss, die wir bei unserm Tondichter nicht durchgehends antreffen.

Die Ouvertüre bereitet auf die Stimmung, welche das Drama erzeugen soll, in angemessener Weise vor; sie ist, gewaltsame und rohe Blecheffekte vermeidend, sehr geschickt instrumentirt und einheitlich gedacht, ein hübscher, nicht zu langer Symphoniesatz, klar und nicht ohne Schwung, dem nur eine etwas originellere Erfindung fehlt, um eine intensivere Wirkung zu erzielen.

Populär im guten Sinne kann sie aus diesem Grunde wohl niemals werden. Die Introduction zum ersten Akt, bestehend aus einem Duett zwischen Bruno's Mutter und Gertrud, einem Arioso des jungen Försters und einem Terzett zwischen den drei Personen, ist etwas zu gedehnt, doch kann man namentlich dem ersten Zwiegesang der beiden Soprane eine angenehme Melodien- und Stimmführung nicht absprechen. Die zweite Nummer, die uns zuerst das Fischerleben am Meeresstrand zeigen soll, meist Chorgesänge, hat nichts Prägnantes, wogegen Nr. 3, Hannsen's Basslied von der versunkenen Stadt, den schlichten Volkston glücklich trifft und stets beifällig aufgenommen wird. Das darauf folgende Terzett mit Chor zwischen Bruno, dem alten und dem jungen Fischer (Hannsen und Claas) verläuft wieder ohne hervortretende Momente und bringt schliesslich sogar, unseres Erachtens allzu realistisch und nicht recht geschmackvoll, das alte Lied vom Grossvater, der die Grossmutter nahm, zum Vorschein. Das erste Finale wird nur von Bruno und dem Chor der unterseeischen Bürger, die dem unglücklichen Träumer »aus dem Korallenhain beim grünen Wogenschein auf Liedesschwingen Trost bringen«, getragen; der instrumentale Theil dieses Stücks ist ansprechend, Bruno's Part jedoch, wie fast durch die ganze Oper, obwohl der schwärmerische Förster kaum von der Scene kommt, nicht besonders dankbar. Alles, was dieser Haupttenor singt, ist lyrisch-melodiös gehalten, aber keine einzige Melodie von durchschlagender Wirkung. Der am Schluss des Aktes am Meeresstrand Eingeschlafene erwacht beim Beginn des zweiten mit einem etwas zu langen und an überflüssigen Worten laborirenden Recitativ; dann erscheint Benita und singt ihr schon erwähntes, sehr dankbares, einfaches und zart empfundenes Solo, dem sich ein minder gelungenes Duett mit Bruno anschliesst, in dem wir namentlich bei der hier schnell zur höchsten Gluth aufschlagenden Liebesflamme das nöthige Anwachsen der musikalischen Empfindung vermissen. Gerade Stellen, wie: »Aus seinen Blicken strömt Entzücken!« und: »Auf ewig Dein!« erscheinen uns vorzugsweise matt, auch das schliessliche Hineinklingen des Claas'schen Hochzeitschors in das Duett der Liebenden, die sich gefunden, nicht recht effektvoll vermittelt. Ebensowenig hat uns das darauf folgende Terzett (Nr. 3), worin die Mutter und Gertrud den alten Hannsen mit Fragen nach dem vermissten Bruno bestürmen, zugesagt. Es erinnert an den trippelnden Styl der Opera buffa, ohne komisch zu wirken, was hier auch ganz ungehörig wäre, und läuft in einen leidlich trivialen dreistimmigen Satz aus. Mit Vorliebe und nicht ohne Geschick ist Nr. 4, die grosse Scene, worin Bruno von Benita in der versunkenen Stadt eingeführt wird, und ihr Vater Melchior dem fremden Eindringling die Prüfungen auferlegt, durch die er der Geliebten Hand erwerben und selbst Bürger Vineta's werden kann, behandelt. Merkwürdiger Weise scheint aber hier ebenfalls den Componisten die Inspiration gerade da zu verlassen, wo sie ihm vor Allem zu wünschen gewesen wäre: Bruno's Gesänge beim Erblicken der lebenden Bilder aus seinem Erdendasein und noch mehr der Moment, da er, vom Erscheinen seiner Mutter überwältigt, sein unterseeisches Glück durch die ausgesprochene Sehnsucht nach ihr verscherzt, Melchior ihm die Tochter versagt, und er aus Vineta verstossen wird, erheben sich musikalisch nicht zu der Höhe der Situation, und auch das Finale (Nr. 5), da Benita, nach schwerem Kampfe des Vaters Flehen zurückweisend, dem Geliebten nach der Oberwelt folgen zu müssen erklärt, bringt es nur einmal zu einer ausdrucksvollen Stelle, wo Melchior und der Chor singen:

»Weh, Benita, weh!
Oben in der Sonne Pracht
Versinkt Dein Stern in Nacht!«

Zu lang ist, was sie darauf erwidert; man kennt ihren Entschluss, er bedarf keiner weitern Motivirungen, weder dramatisch noch musikalisch.

Nach einem unbedeutenden Liede der Gertrud mit Chor und Recitativ, während dessen Hannsen den auf der See bewusstlos umhertreibenden Bruno rettet (Nr. 1 und 2 des dritten Akts), folgt das zum grössten Theil hübsche Quintett mit Chor, worin uns nur Gertrud's Schmerz um den nun völlig aufzugebenden Geliebten, in dessen Herzen »ihr armes Bild erlosch«, allzuwenig charakterisirt erscheint. Ueber Benita's nun folgende Arie (Nr. 4) haben wir schon gesprochen; das hieran sich reihende Duett zwischen ihr und Hannsen findet wegen seines Schlusses, einer Art von Maëstoso religioso, Beifall, doch will uns bedünken, als entwickele sich derselbe, ebenso wie des biedern Fischers plötzliche elegisch-väterliche Stimmung, mit der er die ihm zufällig Begegnenden in seine Hütte nöthigt, aus dem Vorangegangenen nicht recht naturgemäss, als sei dieser Schlusssatz nur mehr äusserlich, des unläugbaren musikalischen Effekts wegen, dazu erfunden und angehängt. Wollte der Dichter und Componist die feierliche Gemüthsstimmung des sonst so lustigen Alten durch die auf Alle gleich seltsam einwirkende Erscheinung des Wundermädchens motiviren, so musste er, glauben wir, diesen Eindruck an die Spitze des Duetts stellen und diesem Stücke von vorn herein ein bedeutsames Colorit geben. Nach einem Recitativ Hannsen's (Nr. 6), das nur den Zweck hat, zwischen Benita's Abgang und Bruno's Wiederauftritt das nöthige Intervall einzuschieben, damit Beide sich nicht begegnen, und die Oper nicht einen freudigen Ausgang nimmt, sowie nach Bruno's letzter Arie mit Recitativ (Nr. 7), die wir für sehr gedehnt halten, und an deren Schluss der Benita's vergeblich Harrende sich endlich verzweifelnd in's Meer stürzt, kommt das letzte Finale: Benita sieht noch den Todessprung des Geliebten, man versucht Bruno zu retten, aber nur seine Leiche zieht man an's Land, und Benita stirbt nach der Weissagung des Vaters, der im Hintergrunde mit dem Chor der Meerbürger noch einmal erscheint, um den beiden Todten das Grablied zu singen. Mit einem allgemeinen Gebet der Erdenbewohner bei aufgehender Sonne schliesst das Drama. Die Musik begleitet diese decorativ wieder recht wirksamen Scenen in angemessener Weise, doch scheint uns der letzte längere Solosatz Benita's: »Ach, muss ich so Dich wiedersehen«, etwas matt.

Wir glauben die Arbeit des Herrn Wüerst gerecht zu würdigen, wenn wir sie als einen Nachklang der Weber-Marschner-Romantik mit einer Verwandtschaft zu Mendelssohn's Art bezeichnen, als ein fleissiges, wohlgemeintes Werk, das eine entschiedene Begabung, aber noch nicht eine vollkommen freie und selbständige Erkenntniss und Erfüllung des dramatischen Bedürfnisses verräth, wie eine erste Oper dies kaum zu bieten im Stande ist. Wir wünschen derselben weitere Verbreitung, damit der Componist sich angefeuert sehe, auf dem betretenen Gebiete sich weiter zu versuchen; vielleicht dass sein Talent dann die nöthige Intensität gewinnt, um sich, dem guten Willen und der gewonnenen soliden theoretischen Basis entsprechend, auch praktisch wirksamer zu bethätigen.

Leipzig. *S. B.* Der Universitäts-Gesangverein der Paulinergab am 9. Februar im Gewandhaussaale ein Concert unter Mitwirkung von Frl. Dannemann, der Herren Lubeck, Reinecke und David, dann des Gewandhausorchesters. Das Programm enthielt 16 Nummern, zuviel für einen deutschen Musikfreund! Der von Herrn Dr. Langer geleitete Paulinerverein brachte sehr gut studirte Nummern von Kreutzer, Gade, Rubinstein, Schumann, Schubert (welcher den ganzen zweiten Theil füllte; das Reinerträgniss des Concerts war als Beitrag zum Schubertdenkmal in Wien bestimmt), Herbeck, Hauptmann, Dorn, Gretry. Was Festigkeit der Intonation, Zartheit und Kraft des Ausdrucks betrifft, lässt dieser Chor nichts zu wünschen übrig, prächtig sind die ersten Tenore, welche, des Falsetts mächtig, dasselbe

sehr schön mit der Bruststimme zu verbinden wissen, so dass man keine gequälten Töne zu hören bekommt und die richtige Tonhöhe behauptet wird. In den Schubert'schen Gesängen sind wir von Wien her noch mehr phantastische Freiheit in Bezug auf Tempo gewöhnt. Schumann's »Glück von Edenhall«, eine, wenn man Einzelheiten ausnimmt, im Ganzen ziemlich unglückliche Composition, hatte wenig Erfolg. Besseren hatten Schubert's hier zum ersten Mal gesungener »Widerspruch« und der Doppelchor der Mauren und Ritter aus dessen Oper »Fierrabras«.

Auch das 17. Abonnementconcert (am 12. Februar) war etwas zu lang, und überdies schien uns die Pastoralsymphonie von Beethoven, welche den zweiten Theil bildete, nicht gerade besonders geeignet, die nöthige Auffrischung herbeizuführen; da ihr Charakter ein idyllischer, also nicht aufregender, sondern beruhigender ist, so hätte der erste Theil für mehr kräftig Aufregendes sorgen sollen; von dieser Art ist aber natürlich weder Spohr's Faustouvertüre, noch David's Dmoll-Concert und Tartini's Violinsonate, noch das Recitativ und Arie von Mozart (»Wehe mir! ach, wo bin ich!«), noch die Cavatine aus Euryanthe »Glöcklein im Thale«. Das Concert hinterliess daher im Ganzen keinen nachhaltigen Eindruck, ohne dass man dem Einzelnen irgend ein Lob vorenthalten dürfte. Die Orchestersätze wurden sämmtlich sehr fein und präcis gespielt. Herr Concertmeister David erntete für die mit grosser Sicherheit und feinem Geschmack vorgetragenen Violincompositionen viel verdienten Beifall. Frl. Dannemann, deren Gesangsweise man immer mehr schätzen lernt, je öfter man sie hört, wurde ebenfalls vom Publikum sehr auszeichnend behandelt.

Nachrichten.

In Bremen wurde Gluck's Orpheus auf dem Theater mit Erfolg gegeben. »Der Wiederbelebungsversuch dieses weihevollen Säkularwerks darf als ein gelungener und für die Zukunft wahrhaft ermuthigender bezeichnet werden.« So schreibt die Weser-Zeitung. — Unter Herrn Reinthaler's Leitung wurden ebendaselbst im 7. Concert von der Singakademie Mozart's Ave verum, Nanini's Stabat mater, die Scenen aus dem »Orpheus« vom Eintritt des Sängers in den Hades bis incl. zu dem Chor der seligen Geister, dann zwei 4stimmige Lieder von Mendelssohn und Schumann's Zigeunerleben, — endlich vom Orchester Beethoven's B-Symphonie, Cherubini's Elisa- und Mozart's Zauberflöten-Ouvertüre ausgeführt.

In Düsseldorf kommt unter J. Tausch's Leitung am 26. Februar Taubert's Sturm zur Aufführung.

Der Thieme'sche Gesangverein in Halle bereitet zum Charfreitag eine Aufführung des Vogt'schen »Lazarus« vor.

Sophokles' Antigone wurde am 20. Januar am Münchener Hoftheater mit Mendelssohn's Musik aufgeführt.

Wie die Gazzetta musicale di Napoli meldet, sind in Florenz volksthümliche Concerte für classische Musik im Entstehen.

Der französische Pianist Emil Prudent concertirte mit grossem Erfolge neuerdings in Brüssel.

In Belgien bestehen bereits gegen hundert Musikvereine, und zwar ungleich mehr in den wallonischen Provinzen als in den vlämischen. Die Provinz Lüttich allein hat deren 28, von denen einige durch die Regierung unterstützt werden.

»Die Stumme von Portici« ist neuerdings an der Grossen Oper zu Paris wieder einstudirt und bei der ersten Aufführung mit Enthusiasmus aufgenommen worden.

Gounods »Faust« kommt nun auch im Coventgarden-Theater in London zur Aufführung, mit englischem Texte.

Das zweite Abonnementconcert des »Liederkranz« in New-York brachte unter andern Schumann's Ouverture zu »Julius Cäsar«, Gade's »Comala« und einen Chor von Palestrina. — Die deutsche Oper in New-York hat ihre Saison mit »Fidelio« geschlossen; das Meisterwerk wurde, wie die dortige Musical Review meldet, von allen vorgeführten Opern am besten gegeben, und mit Begeisterung genossen.

In Weimar wird die zuerst in Baden-Baden gegebene komische Oper von Berlioz: »Beatrice und Benedict« einstudirt; sie soll am 8. April, dem Geburtstage des Grossherzogs, aufgeführt werden. Der Clavier-Auszug dieses Werkes erschien kürzlich bei Brandus und Dufour in Paris.

In einem Concert der Société nationale des beaux-arts zu Paris gelangte neben mehreren Werken von Berlioz eine Ode-Symphonie von E. Bizet: »Vasco de Gama« zur ersten Aufführung.

In Madrid haben Meyerbeer's »Hugenotten« ihren Einzug gehalten; Mad. Lagrange soll die Valentine bewundernswerth gesungen haben.

Das Concert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in welchem die beiden Preissymphonien zur Aufführung kommen, findet erst Sonntag den 22. Februar statt.

Der Violinspieler Jean Becker ist in Paris angelangt, um dort zu concertiren. Mad. Szarvady wird daselbst im Laufe des Winters drei Soiréen für classische Musik geben; die erste fand am 30. Januar statt. Drei hervorragende Kräfte: Mad. Escudier-Kastner, H. Vieuxtemps und A. Batta geben ebenfalls mehrere Soiréen; die erste brachte unter andern das Mendelssohn'sche Octett und ein Beethoven'sches Trio; die zweite soll mit einem Trio von Rubinstein eröffnet werden.

Am 29. Decbr. hat in Lüttich die erste Aufführung von »Figaros Hochzeit« mit durchgreifendem Erfolge stattgehabt.

Gounod soll eine neue Oper »Ivan der Schreckliche« vollendet haben, deren Darstellung in der Grossen Oper zu Paris man entgegensieht. Auch Berlioz soll mit seinen »Trojanern« neuerdings wieder in Frage gekommen, und Glucks »Armide« in Vorbereitung sein.

Im zweiten philharmonischen Concert zu New-York wurden als Novitäten aufgeführt Gade's C moll-Symphonie und »Tasso« von Liszt. In der ersten Soirée der Herren Mason und Thomas spielte Mason einige von den Schumann'schen Phantasiestücken, Op. 12.

(Eine Beethoven-Anecdote). *Dr. L.* Wie schmerzlich Beethoven seine Taubheit empfand, davon giebt folgender Vorfall Zeugniss. Der Meister hatte, als er den Neffen in seine Obhut überkam, die Pflichten, die ihm nun als Pflegevater oblagen, von der edelsten und strengsten Seite aufgefasst. Um ihn vor jeder schlechten Gesellschaft zu bewahren, begleitete er ihn täglich an die Universität, wo der Junge studirte, und holte ihn von dort wieder ab. Er pflegte, bis die Collegien zu Ende, ruhig und still an einer und derselben Ecke der Aula auf seinen Neffen zu harren. Mein Freund, Dr. H., der zu jener Zeit gleichfalls die Collegien besuchte, that sich bei dem Enthusiasmus für die Tonkunst, der ihn schon damals beseelte, nicht wenig darauf zu Gute, den Heros von Zeit zu Zeit, ohne dass dieser es merkte, zu umkreisen oder sonst sich in seiner Nähe zu schaffen zu machen, um die verehrten Züge des Meisters mit voller Musse betrachten zu können. Eines Tages stand Beethoven wieder auf seinem Wachtposten und H. in seiner Nähe. Ein Bauernweib mit einem Tragkorb auf dem Rücken, die sich vielleicht zum ersten Male in der Residenz in dem Strassengewühle verirrt hatte, trat zu ihm und fragte ihn mit kläglicher Stimme um die Schönlaterngasse, die sie trotz allen Suchens und Fragens nicht finden könne. Unwillig und finster schüttelte Beethoven statt aller Auskunft das Haupt. Das abermals in ihrer Hoffnung betrogene Weib fing bitterlich zu weinen an. Da rief oder vielmehr schrie Beethoven mit einer Stimme, die den Universitätsplatz wiederhallen machte, indess er Augen und Hände gen Himmel hob: Mein Gott, ich bin ja taub! Mein Freund versicherte mir, der Schmerzensausdruck in Miene und Stimme des unglücklichen Meisters, namentlich der fürchterliche Accent, mit dem er aus tiefster Brust das Wort: taub herausstiess, seien derart gewesen, dass diese kurze aber erschütternde Scene noch jetzt nach so vielen Jahren aufs lebhafteste vor seinem Gedächtnisse steht.

Die Leipziger Liedertafel veranstaltete am 14. Februar ein Concert mit Tafel und Ball, wobei eine Anzahl Männerchöre (von Mendelssohn, Dürrner, Herbeck, Rich. Müller, Abt, Rossini) mit Liedern für eine Stimme und Claviervorträgen abwechselten. Die Solopiècen wurden von Mitgliedern des Vereins ausgeführt. — Zu gleicher Stunde gab Herr Land und seine Gattin im Saale des Conservatoriums eine Soirée musicale, in welcher u. A. ein Quartett von Mozart für Oboe, Violine, Viola und Cello, dann ein Trio für 2 Oboen und Fagott von Beethoven ausgeführt wurden. Frau Röske-Lund bewährte sich auch diesmal als eine gewandte Sängerin, deren Aussprache und Coloratur aber Manches zu wünschen übrig lassen.

Das Leipziger Stadttheater brachte am 11. Februar Mendelssohn's Fragment »Loreley«. Frl. Klotz sang die Titelpartie recht verdienstlich und fand viel Beifall. — Vorher wurde desselben Componisten Ouvertüre zu den »Hebriden« in jener ruhelosen, überstürzten Weise abgespielt, in welcher man leider zumeist solche Werke im Theater zum Besten giebt.

Briefkasten der Redaction.

K. in *G.* Wir schlichten den Streit in der folgenden Nummer selbst. Das Eingesandte bringt nichts Neues. — *Z.* in *D.* Wir hatten noch keinen Raum. — *M.* in *N.* Das Thema ist willkommen. — *E.* in *B.* Lassen Sie lieber den mitgetheilten Aufsatz ausser Betracht. Das Buch von N. ist bereits an Sie abgesandt. — *R. J.* in *P.* Wird nächstens abgedruckt.

ANZEIGER.

[47] Die

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik

begannen soeben, unverändert in Form und Inhalt, ihren **neunten Jahrgang**, unter Mitwirkung von: **K. v. Bruyck, A. Dulk, I. Eleonor, A. Glaser, E. Gerber, R. Gottschall, K. Grädener, I. Gudra, O. Gumprecht, M. Hartmann, E. Kuh. E. Lobedanz, H. Marggraff, E. Pasqué, O. Paul, I. Rank, H. T. Rötscher. L. v. Sonnleithner, A. v. Wolzogen, A. Zeising** u. v. A.

Zugleich eröffnen die »Recensionen und Mittheilungen über **bildende Kunst**«, unter Mitwirkung von **W. Lübke, C. v. Lützow, F. Pecht** u. A. mit wesentlich verstärkten Kräften ihren zweiten Jahrgang.

Die beiden Blätter können von jetzt an **auch getrennt** abonnirt werden; bei dem Abonnement auf beide zugleich findet eine Preisermässigung statt.

Preis der beiden Blätter:

»Recensionen über bildende Kunst.«	»Recensionen über Theater und Musik.«	Beide zusammen.
Vierteljährig — Thlr. 20 Ngr.	Vierteljährig 1 Thlr. 20 Ngr.	Vierteljährig 2 Thlr.
Ganzjährig . 2 - 20 -	Ganzjährig 6 - 20 -	Ganzjährig 8 -

Redaction und Expedition: Wien, hoher Markt 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direct, durch die Postanstalten, sowie auch in allen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, in Leipzig namentlich in der **J. C. Hinrichs**'schen Buchhandlung.

Wien, im Januar 1863. **Die Expedition der Recensionen.**

[48] Alle Buchhandlungen und Postanstalten nehmen Bestellungen an auf die

Neue Sängerhalle.

Deutsche Gesangvereinszeitung für das In- und Ausland.

Jahrgang 1863.

Begründet und im Verein mit A. Methfessel, Franz Abt, V. E. Becker, Wilh. Speidel, J. E. Schmölzer, C. Kuntze, Graben-Hoffmann

herausgegeben von **Müller von der Werra.**

Wöchentlich erscheint eine Nummer. Preis pro Quartal 15 Ngr.

Die Neue Sängerhalle ist durch die Zahl und Gediegenheit ihrer Mitarbeiter in den Stand gesetzt, Ausgezeichnetes zu liefern, und ihres Werthes wegen bereits von den meisten deutschen Sängerbünden und Gesangvereinen zu ihrem Organ gewählt worden. Ich lade daher alle Bünde, Vereine und Gesangesfreunde, welchen die »Neue Sängerhalle« noch nicht zugeht, zu baldiger Abonnements-Anmeldung mit dem nochmaligen Bemerken ein, dass jede Buchhandlung und Postanstalt Bestellungen annimmt.

Robert Friese in Leipzig.

[49] Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen:

Ostermorgen.

Gedicht von Geibel für achtstimmigen Männerchor mit willkürlicher Begleitung von Blasinstrumenten von

H. M. Schletterer.

Op. 2. Partitur und Stimmen 1½ Thlr. Stimmen einzeln 2½ Ngr.

J. Rieter-Biedermann, Leipzig u. Winterthur.

[50] **Dr. G. Schilling's** musikalisches Conversations-Handlexikon. 2 Bände. 2. Auflage. 44 Bogen gr. 8. broschirt, kostet von jetzt an nur noch **24 Sgr.** und kann zu diesem Preise durch jede Buch- und Musikalienhandlung des In- und Auslandes bezogen werden.

Augsburg im Januar 1863. **J. A. Schlosser's** Buch- und Kunsthandlung.

[54] **Wichtig für Compositeure!**

Die Notenstich- und Druck-Anstalt

von

A. O. Hammer & Co. in Wien,

Biberbastei 659.

übernimmt zu sofortiger Ausführung **Compositionen** in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.

Zugleich werden **gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.**

[52] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Portrait

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Nach dem Gemälde von *Ed. Magnus* lithographirt von *G. Feckert.*

Gross Folio. Preis 3 Thlr.; vor der Schrift 5 Thlr. 20 Ngr.

Ein Blatt von künstlerischer Vollendung, welches die Freunde und Verehrer Mendelssohn's in hohem Grade befriedigen wird.

Portrait

von

J. Ch. von Gluck.

Nach dem Gemälde von *Duplessis* gestochen von *L. Sichling.*

Preis ¾ Thlr.; vor der Schrift 1½ Thlr.

[53] **Metronomen nach Mälzl.**

Einfache	2 Thlr.
Mit Schlagwerk	6 Thlr.
Mit dergl. und Taktschlag . .	7 Thlr.

Vorgenannte Gattungen sind stets vorräthig bei

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. Februar 1863. **Nr. 9.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Gluck und die Oper (Schluss). — Recensionen (Ouvertüre zu Goethe's »Iphigenie auf Tauris« von B. Scholz. Frühlingsmelodien und drei Sonatinen für das Pianoforte von O. Paul). — Berichte aus London und Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Gluck und die Oper.

Von Adolph Bernhard Marx.

(Schluss.)

Ohne Bestellungen von Gelegenheitsmusiken abzuweisen, arbeitete Gluck im Stillen an der Weiterbildung der Oper, wofür Italiens Boden ferner nicht geeignet erschien. Nach seiner Ueberzeugung musste die Verwendung der Castraten endlich wegfallen, die er noch im Orpheus und im Paris geduldet hatte. Dies und die vorherrschende Richtung auf das Scenische und wirklich Dramatische machte ihm wünschenswerth, die Bühne der grossen französischen Oper zur Darstellung seiner Werke zu gewinnen. Der beste Beförderer seines Strebens war der französische Dichter du Rollet, damals Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, welcher Racines Iphigenie zweckmässig in einen Operntext umarbeitete, und, nachdem sie componirt war, wegen der Aufführung mit einem der Directoren der Académie royale de Musique deshalb sich in Beziehung setzte; trotz mancher Schwierigkeiten gelang es, die neue Oper auf die Bühne zu bringen (19. April 1774), wozu Marie Antoinette, einst seine Schülerin, jetzt noch Dauphine, besonders mitwirkte.

Bedeutende Vortheile gewährte der Text Rollets dem Tondichter in Vergleich mit denen Calsabigi's. Hier erst erschienen Charaktere, deren jeder seine Eigenthümlichkeit gegen die des andern stellt und durchführt; daraus entstand ein rascheres, kräftigeres, schlagfertiges Handeln, welches Gluck zur Erfindung der lebendigsten Rhythmen, zu der innigsten Vermählung des Wort- und Tonlebens begeisterte und zu gedrungener Kürze bestimmte, welche man nicht mit einer durch Schwäche der Production oder Kunstfertigkeit erzeugten Knappheit verwechseln darf. Gluck's Straffheit und Knappheit, welche Jahn (Mozart II, 229) tadelt, ist nur Folge der energischen Natur des Drama's, nicht Mangel an musikalischer Gewandtheit, von der ein grösseres Maass hier keineswegs am Platz war. In dieser Iphigenie gilt noch ganz besonders, was Marx weiterhin S. 325 Gluck nachrühmt, dass er durchgedrungen bis in die Bedeutung und sprachliche Betonung des einzelnen Wortes, ja bis zu der mitwirkenden Bedeutung der Sprachlaute, daher eine in Uebersetzung gegebene Oper sehr weit entfernt ist von der Mächtigkeit des Originals; wie das Marx trefflich an der zweiten Arie der Klytämnestra darthut, II S. 84. Ein weiterer Vorzug des vorliegenden Meisterwerks besteht im Chor, der hier zum ersten Male thätig, nicht blos sympathisch in die Handlung eingreift. Wie hochwichtig dieser Fortschritt ist, erkennt man erst bei der Erwägung, dass gerade darin, dem Volke Mithandlung und Stimme zu geben, die dramatische Dichtkunst so gut wie nichts vermag, während die Musik hierin ihre ganz eigenthümliche Macht entfaltet. Nur der Schluss des ersten Aktes vermag den Verfasser nicht zu befriedigen; die Versöhnung der Liebenden, welche der Anlage der Oper gemäss nicht fehlen durfte, soll doch keinen geistigen Gipfelpunkt dieses Theiles abgeben können; »denn nicht um die Liebe der Beiden handelt es sich, sie ist nur Nebenmotiv; Opferung oder Rettung Iphigeniens, das ist die Aufgabe.« Aber sollte diese schon hier berührt werden? muss das Drama sich in einem steten Crescendo fortbewegen ohne Ruhepunkte? Das musikalische wenigstens bedarf auch der Abwechslung, um die Zuhörer mit frischer Empfänglichkeit zu seinem Hauptthema zurückkehren zu lassen. Etwas zu materiell fällt ferner das Urtheil über den Schluss des 2. Aktes aus, wo Marx das Aufgebot von chorischen und orchestralen Massen vermisst, durch welche eine Vervielfältigung des geistigen Inhalts oder eine höhere Spannung der Kraft und Leidenschaft gewonnen werde. Dies ist mehr im Sinne moderner Compositionsweise als in Gluck's Geist gesprochen, der sich nie gescheut hat, seine Akte mit Arien, die aber durch die erhebendste Wahrheit des Ausdrucks wirken, zu endigen. Hier können wir Marx nicht folgen, dessen Analyse der meisten Stücke der Iphigenie sonst in hohem Grade den Verehrern Gluck's zusagen wird; man lese, was er über die Arie der Klytämnestra 92 und 100, über mehrere Chöre 78, 82, 90, über das Terzett 92, über den unisonen Schluss, den Kriegsgesang 102 bemerkt; nur brauchte er an letzter Stelle nicht auf die Revolution von 1789 überzuspringen.

Das nächste, was Gluck nach der Iphigenie den Pariser bot, waren Umarbeitungen des Orpheus und der Alceste für die französische Oper. Mag darin manche Schönheit der ursprünglichen Form verwischt sein, die leider, namentlich von Alceste, dem Publikum fremd geblieben ist, so durfte doch nicht mit Stillschweigen übergangen werden, dass die spätern Ausgaben durch viele schöne Zusätze bereichert sind, wie Orpheus durch die Arie des Amor »si les doux accords de ta lire«, durch den Furientanz in D-moll, durch die Verwandlung des Mittelstücks der Arie Eurydicens in ein Duett. Desgleichen ist Alceste mit neuen Stücken in noch grösserer Anzahl geziert, und nicht blos die kleine Arie der Alceste aus G-moll eine dankenswerthe

Zugabe; auch die des Oberpriesters im ersten Akt, dann der Kampf des Herkules mit den Unterirdischen, obgleich ihn Marx eine Erfindung nennt, werth in Offenbachs Orpheus zu stehen. Was ein Gluck nicht für unthunlich erachtete, dürfen wir wenigstens nicht für musikalische Unmöglichkeiten erklären. Orpheus, der am 2. August 1774 in seiner neuen Gestalt dem Publikum zum ersten Male vorgeführt wurde, gefiel ausserordentlich, nicht so Alceste, deren erstes Erscheinen, 23. April 1776, gänzliches Missfallen erregte, welches sich nur nach und nach in beifällige Anerkennung umstimmte. Dazwischen fallen die Operetten »L'arbre enchanté«, 28. Februar 1775, und »Cythère assiégée«, 11. August 1775, jedenfalls weniger geeignet, die Grösse des Meisters zu offenbaren, als die ernsten Werke, die vorangegangen waren oder noch folgten.

Am 23. September kam »Armide« zur Aufführung. Ihre imposanten Theile im ersten, zweiten, dritten und fünften Akt erhalten hier meistens die gebührende Würdigung; nur bricht der Verfasser S. 223, statt den mächtigen Verlauf des dritten Aktes zu verfolgen, plötzlich ab, weil der Raum fehle, der hier am wenigsten fehlen durfte. Marx missbilligt die Beibehaltung des Textes von Quinault in seiner ganzen Länge mit all' seinen seichten und zweckwidrigen Partien, sie musste sich strafen. In seinen Augen wohl, — wir begreifen die Berechtigung eines solchen Urtheils hinsichtlich der ersten Scenen des ersten, der zweiten des dritten und des ganzen vierten Aktes in keiner Weise; was er eine musikalisch unmögliche Exposition nennt, erscheint uns als anmuthige Einleitung, die ebensowohl dazu dient, die Erhabenheit Armidens an ihrer Umgebung abzumessen, als eine Steigerung zu bewirken, welche in den huldigenden Chören ihren Gipfel erreicht. Die lieblichen Gesänge der Phenice und Sidonie sind für ihn nur nichtsbedeutendes, ermüdendes Einerlei, nur Zofengeschwätz, auch für die Schönheiten der Scene mit Hidraot — diesem »kleinen froschkalten Königlein« — zeigt er keine Sympathie, und die beiden Arien Armidens darin sollen mehr Quinault als Gluck angehören, so jungfräulich auch in der ersten und gewaltig in der zweiten die Heldin sich darstellt. Erst von der dritten Scene an, zu der die vorhergehende Arie Armidens so herrlich überleitet, findet Marx »alles vortrefflich, um hundert Jahre jünger, alles voll Leben und Bedeutung«. Das geht im Ton voller Bewunderung fort, bis zum Anfang des dritten Aktes, wo Gluck wieder der gerechten Strafe verfallen soll, sich allzu sorglos oder allzu kühn dem alten Dichter überlassen zu haben. Er meint, die vom tiefsten Gefühl durchdrungene Arie »Ah si la liberté me doit être ravie« sei »reflektiv gebildet« und »die folgende Scene der Vertrauten mit ihrem Zofengeschwätz und der schwankenden Armida sinke noch tiefer«. Doch steht beides auf der nur Gluck eigenen Höhe ergreifender Tragik, wo in dem Herzen Armidens gekränkter Stolz und Liebe mit einander kämpfen; denn sie fasste Neigung zu Rinald aus reiner Bewunderung seiner Schönheit, er liebt sie nur durch ihre Zauberkünste bezwungen. Das treibt sie den Dämon des Hasses anzurufen, von dessen furchtbaren Drohungen geschreckt sie von neuem dem Liebesgott sich ergiebt. Alles steht im schönsten Zusammenhang, kein Glied darf in der Kette fehlen. Armida ist hier, wie überall, ein Werk aus dem Ganzen. Der vierte Akt, in welchem die Gesandten an Rinald in das Zauberreich eindringen und durch Schrecken der Hölle, wie durch Liebeswonne sich durchschlagen, motivirt ihr Erscheinen im fünften und dient in ähnlicher Weise, wie die ersten Scenen der Oper, zur Hebung des Eindruckes, welchen die letzten Auftritte hervorbringen. Wer möchte diesen Theil missen mit dem gewaltigen Eingang, der reizenden Verwandlung, den lieblichen Gesängen Lucindens und Melissens mit ihren Rittern, endlich dem kräftigen Schlussduett, in welchem beide triumphirend abziehen! Um aber das Pathos des letzten Aktes vollkommen zu verstehen und zu empfinden, muss man von der Vorstellung ausgehen, dass Armide wirklich von Liebe zu Rinald ergriffen ist, was der Verfasser einmal zugiebt (217), dann wieder in Abrede stellt (219, 225, 226). Den wichtigsten Moment übergeht seine Schilderung, wie auch den so bedeutenden am Schlusse des dritten Aktes, wo Gluck die von den Schrecken der Unterwelt erbebende Armide bei dem Liebesgott Rettung suchen lässt und den Text Quinault's mit eigenem Zusatze ergänzte. Am meisten befriedigt, was Marx über den Schluss des ersten und über den ganzen zweiten Akt vorträgt, im dritten über die zweite Arie Armidens, im fünften über das Duett und den folgenden Chor.

Hier würde der Verfasser des Dankes vieler Leser sich versichert haben, wenn er einige Proben von Lulli's Composition, für den bekanntlich Quinault seine Armide schrieb, mitgetheilt hätte, wie er I, 115 ff. über Rameau in einem besondern Capitel handelt. Auch Piccini's ganz verschollene Musik vom Roland und der Dido durfte bei dieser Gelegenheit an's Licht gezogen werden, um den heutigen Verehrern Gluck's eine Idee davon zu geben, wie zwischen beiden eine Rivalität möglich war. Die 7 ersten Nummern der Beilagen, welche nichts von Gluck enthalten, wären unseres Erachtens zweckmässiger mit solchen Beispielen ausgefüllt worden, als mit den an sich gewiss dankenswerthen Stücken von Carissimi, Rosa, A. Scarlatti, Maio und Händel.

Der schon früher entbrannte Federkrieg zwischen den Anhängern und Tadlern des grossen Componisten hat für uns wenig Interesse mehr, nur was er selbst bei dieser Gelegenheit öffentlich aussprach, ist von Werth, weil sich auch hierin sein Genie offenbart; selbst der Brief an Suard, welchen Gluck am 21. October 1777 in's Journal de Paris einrückte, und welcher nach Marx der Würde Gluck's nicht gemäss erscheint, hat keineswegs in Gereiztheit seine Quelle: Gluck wusste von der Presse Vortheil zu ziehen, welche die Theilnahme des Publikums wach erhielt. Wie geschickt er die Ironie zu handhaben wusste, wird man aus dem höchst ergötzlichen Briefe an Laharpe ersehen, der rasch auf dessen Kritik der Armide (Journal de Paris, 9. October 1777) am 12. October folgte.

Die kräftigste Widerlegung, wenn es deren bedurfte, lieferte aber die nach dem Texte Guillard's verfasste Oper »Iphigenie in Tauris«. Die Anlage erklärt Marx für zweckmässiger als die bisher von Gluck behandelten Gedichte. Und so bietet sich diesmal auch nirgends Anlass zum Bedauern, dass sich der Tondichter nicht gleich geblieben oder in Monotonie verfallen sei; bis zum Ende des zweiten Aktes verfolgt die Analyse mit Glück den Gang des himmlischen Werkes, bricht aber dann ab, weil man an einer so reichen Schöpfung doch nicht Alles zur Sprache bringen könne. Am 18. März 1779 kam Iphigenie zur Vorstellung, und schon am 21. September desselben Jahres »Echo und Narcissus«, eine Oper in 3 Akten, deren Text L. Th. von Tschudi gedichtet hatte. So geringschätzig auch Marx von diesem Werke urtheilt, muss doch Referent bekennen, dass für ihn es seinen Platz neben den übrigen grossen Schöpfungen Gluck's einnimmt; es mangeln zwar die stürmischen und erschütternden Scenen, welche in den frühern Opern mit ruhigeren abwechseln, aber der Ausdruck zarter Naivetät eines liebenden Gemüths ist Gluck hier in rührender Weise gelungen; dies war jetzt die Aufgabe des

Tondichters, was Marx verkennt, wenn er von einem Spiele redet, zu dem sich Gluck diesmal herabgelassen habe, »einem gar nicht heitern und leichten, sondern sehr weinerlichen Spiel.« Es ist zu wünschen, dass die Verehrer des grossen Mannes sich nicht abschrecken lassen durch Aussprüche wie diesen: »wir können uns nicht dazu hergeben, Sachen zu loben, denen der Stempel der Unbedeutenheit und Vergänglichkeit so deutlich aufgeprägt war;« bei eingehender Untersuchung werden sie die Trefflichkeit der Ouvertüre, der Eröffnungsscene: Nymphes des eaux, aller Arien der Echo, des Duettes derselben mit Cynire, mehrerer Arien von Eyle, Cynire und Narciss (die aus Paride e Elena übertragene »Je ne puis m'ouvrir« ist auch hier von schönstem Ausdruck) und sämmtlicher Chöre empfinden. Wenn der Verfasser dafür keine Empfänglichkeit zeigt, kann man sich das aus der Abneigung erklären, mit welcher er von ähnlichen Stücken in Orpheus, der Iphigenie in Aulis und der Armide spricht, und nur beklagen, dass ihm die liebenswürdigste Seite von Gluck's Wesen fremd geblieben: seine Gemüthlichkeit und die Wärme seines Herzens, welche seinen Tönen eine so wohlthuende Wirkung verleiht. Darum hat Niemand, wie er, vermocht, die Liebe des Vaters, des Kindes, der Geschwister, des Freundes auszudrücken, Niemand, wie er, die hingebende Treue der Gatten geschildert; aber auch die Sprache erotischer Neigung, wie sie Echo und Narciss reden, nähert sich durch den Charakter reiner unschuldiger Herzlichkeit der, welche die Glieder der Familie unter einander verbindet. Marx sieht in den Stellen, die in »nicht bedeutender Anzahl« auf des Alten grosse Intelligenz und auf jene mächtige Hand hinweisen, die so meisterlich aus dem Grossen zu bilden vermochte, nur Nachklänge: »das Lebenswerk war gethan«. Leider kam er nicht mehr dazu, seine Composition von Klopstock's »Hermannsschlacht«, die er einst Reichardt (Sommer 1783) vollständig vortrug, niederzuschreiben. Heiter verfloss der Abend seines Lebens im Genuss der Liebe und Verehrung Vieler und im Bewusstsein, das Edelste in seiner Kunst geschaffen zu haben. Zu allem Glücke kam auch noch das des schnellen Entschlummerns hinzu, ein rascher Tod entrückte ihn dieser Welt am 15. November 1787.

Bei allem Reichthum der von der neuern Kunst aufgebotenen Mittel hat sie doch nicht die Kraft erreicht, mit der Gluck über die erhabensten und ergreifendsten Eindrücke gebot. Dies nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst des Verfassers; sehr zu wünschen ist, dass seine Worte bei dem deutschen Publikum Anklang finden und die Anerkennung des grossen Tondichters allgemein werde.

Bei aller Anerkennung der schönen Seiten des Buches wollen wir jedoch nicht verschweigen, dass oft eine bündigere Fassung zu wünschen wäre, und manche Erörterungen zu weit ausgesponnen scheinen, die in einem Werke über Gluck entbehrlich sein dürften, wie die Charakteristik der Tonarten, die Bemerkungen über Akkorde, dergleichen dem Kenner wie Laien unnütz ist, ferner die Vergleichung der Operntexte von den Iphigenien und der Alceste mit den gleichnamigen Dramen des Euripides. Da die antike Tragödie eine ganz andere Bestimmung hatte, als die Oper, musste ihre Anlage auch durchaus von der einer vorzugsweise auf das Gefühl wirkenden Schöpfung verschieden sein, daher diese Partien ohne Nachtheil für die Darstellung des Gegenstandes wegbleiben konnten. Etwas zu redselig und oratorisch ist der Verfasser allenthalben; wenn dies an den Stellen, wo er die Grösse seines Heros gebührend preist, weniger empfunden wird, empfindet man doch die Ueberfülle da um so unangenehmer, wo das Besprochene sich nur mit einer schlichten Sprache verträgt.

Recensionen.

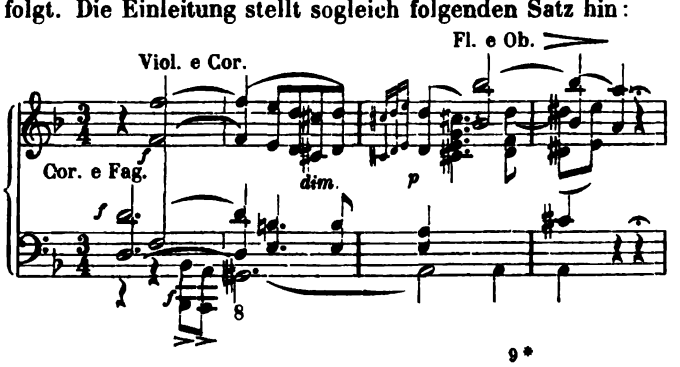
Bernh. Scholz. Ouvertüre zu Goethe's »Iphigenia auf Tauris« für grosses Orchester. Op. 15. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr.

S. B. Musikstücke zu bestimmten dichterischen Stoffen, seien es Erzählungen, Mährchen, Dramen u. s. w., haben immer das vor anderen Instrumentalwerken voraus, dass sie der Phantasie eine bestimmte Richtung geben und ihr zur Aufgabe stellen, aus nebelhaft verschwommenen Gebilden bestimmte Gestalten herauszufinden und zu erkennen. Diese Thätigkeit hat für den poetisch begabten, phantasiereichen Hörer einen besonderen Reiz, und wenn er im Stande ist, sich das Gesuchte zusammenzuconstruiren, so ist die Freude nicht gering; ist die Musik aber von so schlagender Charakteristik, dass es einer sonderlichen Bemühung seitens des Hörers gar nicht bedarf, dann kann sie auch des allgemeinsten Erfolges gewiss sein, vorausgesetzt, dass die rein musikalischen Forderungen dabei erfüllt sind, dass die Thätigkeit der die Originale suchenden Phantasie nicht gestört wird durch Dinge, die dem Wesen der Musik, überhaupt dem guten Geschmack und der Forderung formeller Schönheit entgegenlaufen.

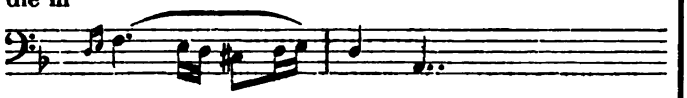
Sollten wir die vorliegende Ouvertüre kurz charakterisiren, so müssten wir sagen, dass das Musikalische, das Formelle, die sich in dem Ganzen kundgebende Geschmacksrichtung u. s. w. der bezeichneten Thätigkeit der Phantasie in keiner Weise Hindernisse bereiten; dass aber andererseits die Erfindung des Componisten keine so starke ist, um dem besten Willen des Hörers nach dieser Seite entgegenzukommen. Uns wenigstens ist es beim Lesen der Partitur begegnet, dass wir aus dem vielen Moll, den vielfachen kleinen Nonen, verminderten Septakkorden, scharfen Orchesterschlägen u. s. w. wohl so etwas von griechischen Schicksalssprüchen, unlösbarem Unheil, Göttertempeln und dgl. heraushörten; aber die Personen oder Situationen des Stücks wollten sich uns nicht klären. Vielleicht dass bei wirklichem Hören durch das Orchester unsere Sinne schärfer angeregt würden; vielleicht aber auch, dass der Componist dergleichen gar nicht beabsichtigt, sondern einfach eine Ouvertüre zu dem Goethe'schen Stück geschrieben hat, die den Hörer in die rechte Stimmung zu versetzen geeignet wäre.

Wir lassen das dahingestellt sein und wenden uns zu dem Berichte über den rein musikalischen Inhalt der Ouvertüre und über die Form, in der er sich darstellt.

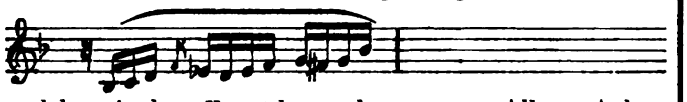
Das Werk geht aus D-moll, hat eine langsame Einleitung (52 Takte 3/4, Andante con moto, später Un poco animato), worauf der Hauptsatz im Alla breve-Takt, Allegro con brio folgt. Die Einleitung stellt sogleich folgenden Satz hin:



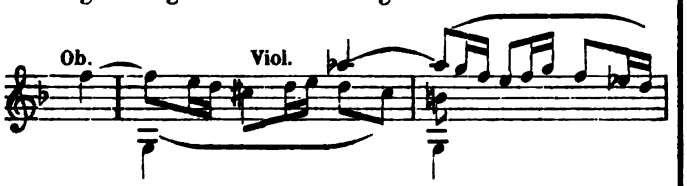
Derselbe wiederholt sich, in die Dominante von F auslaufend. Hierauf eine zwischen Unter- und Oberstimme taktweise canonisch weitergeführte Umbildung obiger Melodie in



Nach dem Secundakkord der Dominante von Es tritt in dieser Tonart eine Sechszehntelfigur begleitend auf

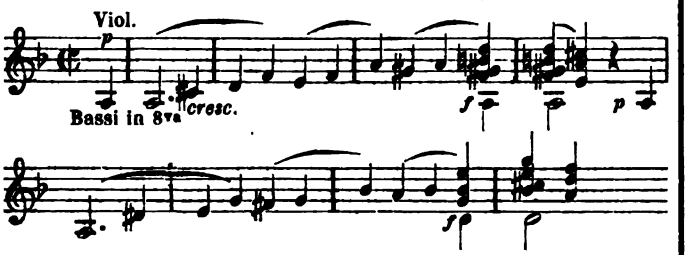


welche mit dem Hauptthema des späteren Allegro Aehnlichkeit hat. Nach deren Verlauf mit crescendo und forte auf der Dominante von C angekommen, folgt obiges Un poco animato, dessen Kern abermals eine in freier Nachahmung durchgeführte Umbildung des ersten Motivs in



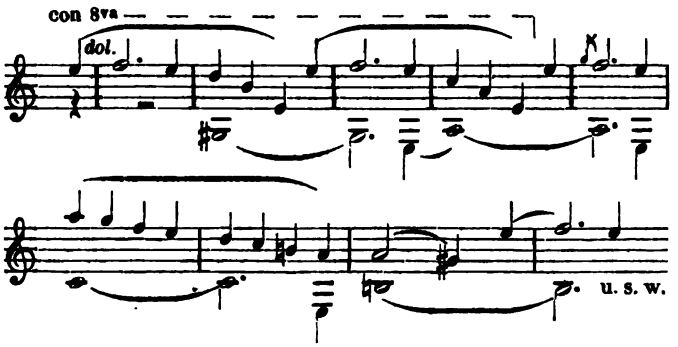
Durch die Dominanten von C, F und D-moll windet sich diese Figur durch, und der Satz bleibt endlich, nach einer kurzen Abbeugung, auf A-dur stehen.

Das an sich nicht sehr bedeutende Allegrothema tritt unisonisch auf und lautet knapp zusammengefasst wie folgt:

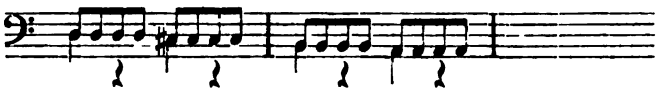


Hierauf ändert sich der Rhythmus; es wird aus

Im weiteren Fortgange modulirt dieser Satz nach A-moll, wo Flöten und Clarinetten in Oktaven einen melodischen Seitensatz bringen, der zuletzt nach C-dur lenkt; aber die Violinen führen mit folgender, abermals neuen Melodie wieder nach A-moll zurück:



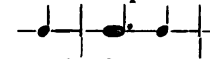
Hierauf wieder eine kleine Dur-Episode; aber durch einen verminderten Septimenakkord, der forte eintritt, werden wir in die Molltonart zurückgeworfen, und der Mollcharakter erhält sich durch alle folgenden leidenschaftlichen und zarten Partien, und selbst während der Durchführung, in welcher das Hauptthema, mit einer Episode abwechselnd, von A-moll über G-moll, F-dur, F-moll, As-dur führt, und der Satz schliesslich (S. 44 der Partitur) auf der Dominante der Haupttonart anlangt. Hier ein Orgelpunkt, durch einen Paukenwirbel vertreten, auf welchem sich das Hauptthema allmälig wieder zu fester Form entwickelt. Es hätte uns besser geschienen, wenn dasselbe hier nun entschieden vom Grundton D aus sich aufgebaut hätte, was ohne sonderliche Veränderung geschehen konnte und einen kraftvolleren Eindruck gemacht haben würde. Was hierauf folgt, ist im Wesentlichen der Hauptsatz mit Transposition der früheren A moll-Episoden nach D-moll. Nach einem Schluss in D-moll erscheint auf einmal D-dur, und von hier ab wird die Dur-Tonart herrschend. Zum Schluss haben wir einen basso ostinato à la Beethoven (1. Satz der 9. Symphonie)



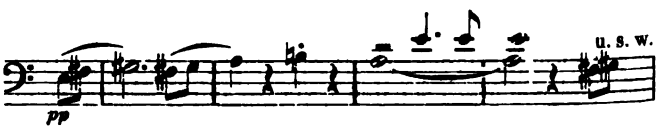
in 14maliger Wiederholung. Die Ouvertüre schliesst mit ein paar kräftigen D dur-Akkorden, die nur noch einen leisen Ausklang erhalten.

Dies der Verlauf und der thematische Inhalt unserer Ouvertüre. Der Leser ersieht aus den mitgetheilten Hauptmotiven wenigstens soviel, dass eine ganz besonders bedeutende, blühende oder tiefe Erfindung unserem Componisten kaum zugesprochen werden kann. Dagegen ist anzuerkennen, dass sich weder im Ganzen, noch im Einzelnen Krankhaftes oder Verschwommenes findet. Der Autor giebt, was er hat, in aufrichtiger Weise. Er will nicht durch künstliche Neuheit glänzen und sucht auch nicht einen besonderen Inhalt auf aussermusikalischem Wege darzustellen. Mit geläutertem Geschmack vermeidet er auffallende Gemeinplätze in Melodie und Rhythmik und weiss durch zweckmässige Wahl der Tonfarben die einfache Zeichnung entsprechend zu beleben. Dass diese guten Eigenschaften mit reicherer Erfindung vereint gedacht werden können, wollen wir freilich nicht verhehlen; dagegen auch nicht verschweigen, dass diese Ouvertüre, zusammengehalten mit früheren Compositionen des Autors, als ein beträchtlicher Fortschritt erscheint.

Was den Rhythmus betrifft, so wird der Leser folgenden als Hauptcharakter des Allegro's herausgefunden haben:



Indem derselbe in sonst ganz verschiedenen Hauptmelodien wiederkehrt, ergiebt sich eine gewisse Einheit und selbst eine gewisse Bestimmtheit des musikalischen Inhalts. Wir fügen hier noch bei, dass der Periodenbau unserer Ouvertüre ein klarer und hinreichend abwechselungsvoller ist. Nur an einigen Stellen hätten wir ein noch freieres Herausgehen, eine minder markirte Abgeschlossenheit in 4taktigen Gruppen gewünscht. So z. B. würde die Stelle, welche S. 29 der Partitur beginnt, unseres Erachtens sehr gewonnen und auch dem Folgenden besser gedient haben, wenn die rhythmischen Einschnitte unterbrochen worden wären. Der etwas mysteriöse Charakter dieses Motivs geht durch die Eintritte der Bläser wieder verloren; wir hätten das ganze Motiv anders gehalten, z. B. statt

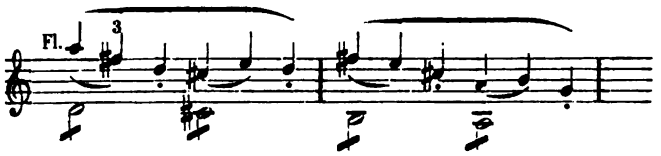


so gesetzt:

oder sogar von Dis aus begonnen.

Was die Instrumentirung betrifft, so giebt die Ouvertüre Zeugniss von der Erfahrung des orchesterkundigen Capellmeisters, und wir zweifeln nicht, dass die Klangwirkungen überall den Intentionen entsprechen. Nur ein paar Kleinigkeiten sind uns aufgefallen. So z. B. glauben wir, dass die Cellostelle S. 21 dem Horn (etwa zwei im Unisono) besser entsprechen würde.

Reinheit des Satzes ist durchaus anzuerkennen, bis auf die Schlussstelle mit dem Basso ostinato, wo durch eine Führung der Flöte von der Terz, statt von der Quinte aus ein übles Oktavenwesen vermieden werden konnte. Man urtheile selbst:



Das Werk ist J. Joachim zugeeignet und verdient jedenfalls Berücksichtigung von Seite der Theater- und Concertorchester.

Oscar Paul, Frühlingsmelodien, sechs Lieder von A. Böttger. Op. 1. Leipzig, Kistner. Pr. 5/6 Thlr.

—— Drei Sonatinen für das Pianoforte. Op. 2. Leipzig, Kistner. Pr. 1 Thlr.

D. Eine gewisse Einfachheit in Erfindung und Gestaltung, die vielleicht mehr auf Reflexion, als auf innerem Impulse beruht, ist den Grundzug der oben genannten Werke eines Tondichters, dessen Name dem Publikum zum ersten Male entgegentritt. Bei Oscar Paul ist sofort eine productive Ader wahrzunehmen, ansprechende und natürlich wohlklingende Melodien erfindet er mit Leichtigkeit, und es ist bei ihm eine wirkliche Erregung des Gemüthes, welche in denselben sich ausspricht. In den Liedern wenigstens zeigen sich diese Vorzüge unbedingt, während uns die Sonatinen weniger befriedigt haben.

Wir begegnen in den 6 Liedern lauter einfachen und anmuthigen Melodien, die, wenn sie auch nicht gerade überraschend Neues enthalten, doch den Stimmungen entsprechen, hübsch und ebenmässig gebaut und dabei sehr sangbar sind. Der Componist hat sie mit erkennbarer Rücksicht auf die Worte gesetzt, er behandelt die Declamation sorgfältig, und weiss mit Geschick eine ihm nöthig erscheinende Veränderung der Bewegung einzuleiten und mit rhythmischem Ebenmaass zu behandeln. Er geht darin in den meisten Liedern freilich so weit, dass er in demselben Liede Takt und Tonart mehrmals ändert und dadurch der einheitlichen Gestaltung und somit auch der sicheren Wirkung wesentlichen Eintrag thut; wir erinnern daran, wie wenig z. B. Schubert auch in Liedern, in deren Worten der Ausdruck mehrmals wechselt (man denke an die schönsten der Müllerlieder), es für nöthig gehalten hat, darum in so äusserlicher Weise die Einheit des Ganzen zu zerstören. Und gerade Schubert, neben ihm Schumann, haben auf den Componisten sichtlichen Einfluss geübt. Jenes gestörte Ebenmaass ist am meisten in Nr. 5 (»die Glocken läuten die Ostern ein«) sichtbar, welches zu Anfang eine hübsche und wohlklingend begleitete Melodie bringt. Auch in Nr. 2 (»Ich hör' ein Vöglein«) empfanden wir den Wechsel unangenehm. Am einheitlichsten bleibt Nr. 6 (»Schneeglöckchen«), dessen Melodie freilich auch am wenigsten bedeutend ist; auch das anmuthige, naive erste Lied (»Nach Jahren«) und das schmerzliche vierte (»In der Mondnacht«) halten im Ganzen einen Charakter glücklich fest. Das belebteste und ausdrucksvollste der Lieder ist Nr. 4 (»Mit einer Rose«), welches, gut vorgetragen, gewiss sofort wirken wird.

In den Sonatinen erscheint die vorher gerühmte Einfachheit auf einer Stufe, bei der sie aufhört, aus künstlerischer Ueberzeugung hervorzugehen, und gekünstelt und unnatürlich wird. Vielleicht wollte der Componist sie als Studien in der Form von ihrer kleinsten Gestalt an, oder in Erfindung und Harmonisirung einfacher Melodien betrachten; in diesem Falle gehörten sie nicht vor ein grösseres Publikum; oder er wollte für Kinder schreiben und solchen die Form in ihrem wachsenden Umfange anschaulich machen; dafür aber ist wieder zu viel harmonisch und technisch Schwieriges darin, und es fehlt ihnen denn doch die wahrhaft kindliche Natürlichkeit, wie sie Beethoven und Schumann zu treffen wussten; der reflectirende Musiker sieht überall hindurch. Da haben wir in der ersten Sonatine (G-dur) zuerst ein zweitheiliges Stückchen (Allegretto 4/4) in einfacher Liedform, dann in gleicher Form ein Andante (C-dur 3/4), zuletzt ein munteres, kurzes Scherzando (G-dur 3/8). Der Componist deutet an, dass die Stücke ohne Unterbrechung hintereinander gespielt werden sollen; dadurch aber tritt das Gekünstelte, das Unmotivirte des schnellen Wechsels noch greller hervor. Die zweite Sonatine (F-dur) ist schon in den Formen ausgedehnter; die Themen in derselben sind im Ganzen trockener und gewöhnlicher als in der ersten, wenn wir den muntern, neckischen letzten Satz ausnehmen. Die dritte (A-moll) ist die grösste, hier ist die vollständige Sonatenform in kleinerm Umfange und ohne viel Detailarbeit; vier Sätze (Nr. 1. A-moll, lebhaft bewegt, Nr. 2. Andante, F-dur, wohlklingend und sinnig, Nr. 3. Intermezzo, A-moll 2/4, nicht uninteressant, Nr. 4. Rondo, 3/8 A-dur, belebt, nicht gerade durch Erfindung hervorragend). Bei der übergrossen Einfachheit können wir kaum einen bestimmten Styl nennen, dem sich der Verfasser anschliesst; wir würden Meister verschiedener Zeiten als seine Muster nennen können, wollen aber jetzt nicht auf weitere Nachweisung eingehen.

Berichte.

London, Januar. *Ch.**) In Bezug auf Musik fängt unser Jahr nicht glänzend an. Während der Christ- und Neujahrswoche beherrschen die lieben Kinder die Stadt, und die Theater sind der Colombine, dem Harlequin, Pantalon und Clown gewidmet. Natürlich keine neue Oper. Die Sänger singen im alten Schlendrian weiter oder lassen sich in den Provincialstädten ihre Taschen füllen, welche wahrlich bei Manchen gross sein müssen. Werden denn Ihre deutschen Gesangskünstler ausser von den Concertunternehmern auch noch wie bei uns von den Verlegern bezahlt? Es cursirt jetzt eine Hymne zu Ehren des Prinzen von Wales, und man sagt, der Verleger biete namhaften Künstlern für fünfzehnmaliges Singen derselben 100 Pfd. St.; natürlich neben ihrem gewöhnlichen Honorar. Ich kann nicht umhin zu hoffen, dass die Monstrosität eines so falschen Systems sich selbst heilen wird.

*) Unser Herr Correspondent ist Engländer, schreibt seine Berichte in englischer Sprache und hat englische Anschauungsweise. Hieraus werden sich unsere geehrten Leser Manches erklären, was ihnen in seinen Berichten etwa eigenthümlich erscheint. D. Red.

Eine einzige neue englische Oper hörten wir diesen Winter: »Der Sieg der Liebe«, Musik von V. Wallace, Text von Mr. Planché — dem Veteran, welcher die Oberonlegende für Weber bühnengerecht machte. Es ist eine komische Oper, deren Intrigue gegen das Ende durch fortwährenden Charakter- und Costümwechsel so verwickelt wird, dass das Auge keinen Augenblick ruhen kann und das Ohr einen nur secundären Genuss hat. Für derartige Sachen giebt es nur einen Ort, nur einen Componistenkreis, nur eine Sängergesellschaft — die Opéra comique in Paris. Herr Wallace ist nicht gerade ein Auber, doch ist er zu Zeiten sehr graciös-melodisch, und das zweite Finale in diesem Werk ist von ächter Lustigkeit belebt. Ich kenne kein derartiges Ensemble eines englischen Componisten, das so gesund und effektvoll wäre. Der »Sieg der Liebe« hat jedoch keinen grossen Erfolg gehabt. — Man sagt, das ganze englische Opernwesen werde binnen kurzem erstaunliche Veränderungen erfahren, wodurch England endlich das noch nie besessene Nationalmusiktheater erhalten soll, welches sich mit Deutschland, Frankreich und Italien messen kann. »Credat«, d. h. »Non credo«. In diesem Kunstgebiet kann's noch ein Vierteljahrhundert dauern, bis wir erstarken, — von ächter Schule und mus. Erfindung gar nicht zu reden, denn die Tage der grossen Melodisten (an denen England immer so reich war) sind vorüber. Indessen erwartet man Grosses von unserm jüngsten Componisten, A. S. Sullivan, welcher in einer neuen Oper (Text von Mr. H. F. Chorley) grosse Fortschritte bekundet — Fortschritte, bei welchen sich keiner seiner Leipziger Freunde, Mitschüler oder Lehrer getäuscht finden wird. Ich kann aus eigener Erfahrung sagen, dass die schon fertigen Nummern einen nachhaltigen Eindruck auf ihre Hörer machen. Vor einigen Tagen wurden dieselben bei Rossini in Paris gespielt, und ich war selbst Zeuge, mit welcher treffenden Genauigkeit der Componist des »Tell« jede Pointe in der Partitur erfasste. Das Interesse, welches er bezeugte, war kein leeres Compliment. Sullivan's Sturm-Musik wird überall aufgeführt; heute (22. Januar) sogar zum zweiten Male in einem Monat in Manchester unter Hallé's Leitung, wozu der Componist eingeladen wurde. In London soll der Sturm während der Saison zu verschiedenen Malen aufgeführt werden — möglicherweise zum Besten der Mendelssohnsstiftung — welche in Leipzig angeregt wurde, in der Wirklichkeit aber nur in London existirt. — Wie steht denn die Sache in Leipzig — hat man Mendelssohn dort ganz vergessen? Ich erinnere mich an die Zeit, da er König der Stadt war.

Die »Monday Popular Concerts«, welche wöchentlich vor einem Publikum von Fünfzehnhundert gegeben werden, bieten die beste Kammermusik. Um das Interesse zu vermehren, hat man Versuche mit Schumann'schen Werken gemacht. Ich bin auf das Resultat gespannt, da ich die Bewunderung seiner Werke, welche in Deutschland überhand genommen hat, nicht theile. Um ehrlich zu sein, muss ich dies vorausschicken, ehe ich sage, dass Schumann's Eigenthümlichkeiten als Componist seiner günstigen Aufnahme im Wege stehen dürften. Wir sind zu positiv in England, zu wenig geneigt, Arbeit statt Ideen anzunehmen, um seine Musik so zu geniessen, wie sie es nach der deutschen Meinung verdient.

Die »Sacred Harmonic Society« hat auch ihr grosses Publikum, wie in der That ihre grossartigen Aufführungen es verdienen. Es fehlt aber hier, wie überall in England, an Unternehmungsgeist und Liberalität in der Wahl der Musikstücke. Das letzte Concert bestand aus einer prächtigen Aufführung von Mendelssohn's »Athalia« und Mozart's Requiem.

Die »Musical Society«, welche ausgezeichnete Kräfte und bei weitem den besten englischen Dirigenten in Mr. Mellon besitzt, hat soeben ihr erstes Concert gegeben. Aber das einzige Stück, welches neunundneunzig von hundert Concertbesuchern nicht auswendig wussten, war Nicolai's Ouvertüre zu den »Lustigen Weibern von Windsor«. Das giebt leichte Arbeit für die faulen Kritiker; es ist aber langweilig, ein Beispiel von Beharrlichkeit in ihrer am wenigsten ermuthigenden Form.

Von der Philharmonischen Gesellschaft erwarten wir uns dieses Jahr nichts Gutes. So lange das jetzige schwache und despotische Regiment herrscht und das Orchester nach Belieben spielt, ohne Feuer und Präcision, nur mit dem gemeinen Alltagsausdruck, haben wir wenig Hoffnung auf neue und ungewohnte Stücke und ebensowenig auf eine rechte Aufführung der alten Meisterwerke. Ich könnte über dieses Thema noch Vieles sagen, jedoch wäre es kaum möglich, ohne den Streit über die Ausstellungsmusik zu berühren, über welchen, beiläufig gesagt, die irrigsten Ansichten in Deutschland cursiren. Das Endurtheil der Welt muss richtig werden und die Wahrheit ist hier genugsam bekannt.

Ein eigenthümlicher Zug der jetzigen Zeit ist das wiedererwachte Interesse an der Volksmusik von Wales. Die Concerte von Waliser Volksliedern, ein- oder mehrstimmig, einige in der Ursprache des Fürstenthums, sämmtliche mit starkbesetzter Harfenbegleitung, haben ein wahres Furore erregt und es scheint, als ob man dieselben nicht oft genug hören könnte. Diese Volkslieder sind auf dem Continent weniger bekannt, als die schottischen oder irischen, und doch sind sie die schönsten. Sie bezeugen durch ihre Stattlichkeit, Lieblichkeit und Regelmässigkeit einen hohen Grad von Bildung für die Jahrhunderte, in denen sie entstanden. Es ist bekannt, dass manche derselben sehr alt sind.

Leipzig. *S. B.* Das Programm des 18. Abonnements-Concerts (19. Februar) war eigenthümlich zusammengestellt: Erster Theil: Symphonie in C-dur von Abt Vogler. Arie aus »Herakles« von Händel, gesungen von Frl. Amalie Weis, kgl. Hannover'scher Hofopernsängerin. Dmoll-Concert von Mozart, vorgetragen von Hrn. Capellmeister Reinecke. Recitativ und Arie aus »Orpheus« von Gluck, gesungen von Frl. Weis. — Zweiter Theil: Ouvertüre (Nr. 3) zu Leonore von Beethoven. Concertino in Es für Clarinette von C. M. von Weber, vorgetragen von Herrn Landgraf (Mitglied des Orchesters). Lieder mit Pianoforte (»An die Leier« von Schubert, »Frühlingslied« von Mendelssohn, und als Zugabe desselben »Reiselied«) gesungen von Fräulein Weis. — Das Interesse des Concerts concentrirte sich auf die jugendliche Sängerin, die sich eines seltenen und wohlverdienten Beifalls zu erfreuen hatte. In der That, eine Sängerin von einem kraft- und klangvollen Organ, frei von den gangbaren Gesangsunarten, dagegen ausgerüstet mit trefflicher Methode, deutlicher und schöner Aussprache, durchgeistigtem Vortrag, Alles edel und fein, doch zugleich warm, — das ist eine Erscheinung, selten genug, um sich daran auf das Lebhafteste zu erfreuen. Kommt noch dazu, dass eine solche Dame bei so grosser Jugend schon einen so guten Geschmack in der Wahl bezeugt, Händel, Gluck, Schubert und Mendelssohn singt, und dies Alles wirklich singen kann, ja hinreissend schön singt (einige Ausstellungen, die man allenfalls bei den Liedern an der Auffassung machen könnte, sind zu unerheblich, als dass wir heute davon sprechen möchten), so fühlt man sich in die Blüthezeit ächten Gesanges versetzt, die ja leider beinahe unserer Erinnerung entschwunden ist. Kurz: Deutschland besitzt hier eine Begabung, deren Werth wir nicht hoch genug anschlagen können. Wir wollen keine Vergleiche anstellen; möge das Gegenwärtige gewürdigt und genossen werden. Hoffentlich giebt Frl. Weis den Leipziger Musikfreunden noch öfter Gelegenheit, sich an ihrem Gesang zu erquicken und darüber zu sprechen. — Dass man des alten Abt Vogler, dieses Bach-Verbesserers und Charlatans auf der Orgel, den Mozart in Briefen an seinen Vater (Jahn »Mozart« II 520—526) so treffend geisselt,

— dass man, sagen wir, dieses alten Herrn zopfige, falsch geistreichelnde, grösstentheils geschmacklose Symphonie zu Gehör brachte, war zweckmässig, um einmal wieder den Werth Haydn's und Mozart's in desto helleres Licht zu setzen. — Hrn. Reinecke's Spiel im Mozart'schen Concert war, wie immer, durch schönen Anschlag und lebendige Auffassung hervorragend, doch störte uns der vielfache Gebrauch des Pedals, welches bei Mozart in weit geringerem Umfang zur Anwendung kommen sollte. Die Cadenzen (von Herrn Reinecke) schienen uns sehr geschickt gemacht, aber nicht im Geiste der Zeit gedacht, dem diese Concerte angehören. — Das Clarinett-Concert von Weber wurde von Herrn Landgraf recht tüchtig und geschmackvoll geblasen, nur störte die falsche Stimmung der tiefen Töne seines Instruments, und die Aufmerksamkeit des Publikums war wohl durch die unmittelbar vorausgegangene Beethoven'sche Ouvertüre für dergleichen nicht mehr frisch genug. Letztere wurde übrigens in einem haarsträubend schnellen Tempo gespielt. Wir können dem Grundsatze: Allegro's und Presto's so schnell als nur irgend möglich zu nehmen, durchaus nicht beipflichten. Das Tempo muss auch allen Instrumenten gerecht bleiben, sich nicht nach den Violinen allein richten.

Nachrichten.

Wir haben heute einen wahren Platzregen von neuen Opern zu verzeichnen, die theils fertig, theils noch in Arbeit sind: Von Balfe »Maria Tudor«; von Dorn »Der Fürst von Hildburghausen«; von Verdi »Salammbo«; von Bonewitz »Die Braut von Messina«; von Rubinstein »Feramors« (Lala Roukh); die letztere kommt in diesen Tagen in Dresden zur Aufführung.

In den Cölner Gürzenich-Concerten sollen nächstens die Sängerin Frau Lemmens und Concertmeister L. Straus aus Frankfurt a. M. auftreten. — Für den Palmsonntag wird daselbst S. Bach's Matthäuspassion vorbereitet, und zwar zum ersten Mal daselbst mit Orgel, und mit Herrn Dr. Gunz aus Hannover als Evangelist. Das letzte Concert soll Händel's Ode zum Cäcilienfest bringen. — Im letzten Gürzenich-Concert kam u. A. ein neues »Salve Regina« für Soloquartett, Chor und Orchester von Fr. Wüllner zur Aufführung. — Ebendaselbst wurde von der »musikalischen Gesellschaft« eine neue Concert-Ouvertüre von Wilh. Wenigmann gebracht.

Im Nachlasse des Malers Kupelwieser in Wien hat sich ein Portrait Fr. Schubert's vorgefunden, das sowohl seiner Aehnlichkeit als der Auffassung wegen sehr gerühmt wird. Es stammt aus dem Jahre 1822 oder 1824, und wird durch Vervielfältigung den zahlreichen Verehrern Schubert's zugänglich gemacht werden.

Dr. Hanslick beabsichtigte in Wien am 21. Februar eine Reihe von Vorlesungen für Herren und Damen zu eröffnen. Die ersten zwei sollen sich mit Beethoven beschäftigen, in den folgenden wird Herr Hanslick über Schubert, Mendelssohn, Schumann und die Schumannianer, endlich über die Zukunftsmusiker lesen.

Auf dem Friedrich Wilhelmstädter Theater in Berlin kam Maillart's Oper: »Der Fischer von Catanea« zur Darstellung. Die N.-Ztg. spricht sich über dieselbe dahin aus, dass das Werk sich nirgends über den Charakter glatter Fabrik- und Schablonenarbeit erhebe. — Der Stern'sche Gesangverein sollte am 21. Februar Händel's »Samson« zur Aufführung bringen. — Ebendaselbst kamen kürzlich folgende neue Werke zur Aufführung: Ein »Agnus Dei« von de Witt, ein Chor »Sonntag am Rhein« von Vierling, und eine Ouvertüre in H-moll von Wendt. — Ein Componist, Herr Ferd. Thieriot, producirte in einem eigenen Concert mehrere Producte seiner Muse, und zwar Bruchstücke aus einer Oper »Otto der Schütz«, dann eine Symphonie in B-dur und eine Concertouvertüre in E. Nach einem Referat der Kreuzzeitung ist er, wenn auch keine musikalisch ausgeprägte Individualität, so doch ein Musiker, der etwas Tüchtiges gelernt hat«. Strenger urtheilt die Nat.-Ztg.: »Wir haben indessen für die Klarheit und Ordnung, die hier überall herrschen, kein Wort des Lobes, denn sie entspringen lediglich aus der grenzenlosen Oberflächlichkeit dieser Tonsprache.«

Programm eines Berliner Hofconcerts: 1) Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis von Gluck. 2) Duett aus Rienzi von R. Wagner. 3) Concertpolonaise für Violine von F. Laub. 4) Morgenlied und Wechselgesang aus »La reine de Saba« von Gounod. 5) Bolero aus »Les Vêpres Siciliennes« von Verdi. 6) Invocation aus »Moses« von Rossini. 7) Pianofortesolo von H. v. Bülow. 8) Arie aus »Traviata« von Verdi. 9) Ouvertüre in Marschform von Meyerbeer.

Der Violinvirtuose Sivori concertirt in Berlin.

Im 8. Museumsconcerte in Frankfurt a. M. sang Hr. Dr. Gunz vom Hoftheater in Hannover. Das Conversationsblatt nennt ihn »eine erquickliche Oase in der Wüste des Sängerthums«. — Das 2. Concert des Cäcilien-Vereins brachte unter Mitwirkung des Frl. Schreck aus Bonn und der Herren Brandes und Hill Cherubini's grosse Messe in D-moll.

In der 4. Quartettunterhaltung der Herren Böie, Lee, Breyther und Hohnroth in Hamburg kamen ein Quartett von Haydn und eines von Spohr, dann Beethoven's grosses B-Quartett Op. 130 zur Aufführung. Die Theilnahme des Publikums steigerte sich bei dem letztern bis zur Begeisterung.

In der 9. Symphonie-Soirée des Breslauer Orchester-Vereins fand die Pianistin Sara Magnus aus Stockholm grossen Beifall. A. Hesse schreibt in der Schles. Ztg. sehr günstig über ihr Spiel.

In St. Gallen starb, 82 Jahre alt, der Componist der schönsten Schweizerlieder, Ferd. Huber, von welchem ein Heft Mendelssohn gewidmet sein soll.

Von der in Darmstadt aufgeführten Oper von Gounod »Die Königin von Saba«, erfährt man, dass es eine »Ausstattungsoper« im reinsten Sinne ist; die Musik soll an Erfindung und Wohllaut hinter dem »Faust« zurückbleiben.

Unter dem Titel Derniers souvenirs et Portraits erscheint in Paris ein Band hinterlassener Schriften von Halévy; es sollen interessante Arbeiten sein.

In Rotterdam ist von der deutschen Oper »Lohengrin« mit grosser Sorgfalt in Scene gesetzt und mit nachhaltigem Erfolge gegeben worden.

In ihrer zweiten Soirée führten in Newyork die Herren Mason und Thomas u. a. das Schumann'sche D moll-Trio und das D moll-Quartett von Schubert vor.

In dem Pasdeloup'schen Concert am 8. Februar kam in Paris zum ersten Mal Schumann's Genoveva-Ouvertüre; ausserdem die Symphonie Nr. 42 von Haydn, Adagio aus dem 9. Quartett von Beethoven und Mendelssohn's Musik zum »Sommernachtstraum« zur Aufführung. — Das erste Concert der Frau Clara Schumann am 13. Februar brachte: Beethoven's Es dur-Trio, zwei Canons von Schumann für den Pedalflügel, die Mendelssohn'schen Variations serieuses und zwei Chopin'sche Stücke.

Während die wiedereinstudirte »Stumme von Portici« in der Grossen Oper zu Paris fortgesetzt volle Häuser macht, ist in Gent ein Versuch, Carafa's seit 1828 ruhenden »Masaniello« wieder zur Geltung zu bringen, am 1. Febr. missglückt.

In Dresden fand ein Concert zum Besten des Unterstützungsfonds der k. Capelle statt. Aufgeführt wurde: Ouvertüre und Suite für Flöte und Streichinstrumente in H-moll von S. Bach, Beethoven's Arie »Ah perfido« (gesungen von Frau Bürde-Ney), Mozart's Concertante für Violine und Viola mit Orchester, dann im 2. Theil Meyerbeer's Musik zu Struensee, welche aber die Const. Ztg. zu dem Ausdruck des Bedauerns führt, dass der schöne Eindruck des 1. Theils durch sie vernichtet worden sei. Auch C. Banck nennt im Dresdner Journal den Gesammteindruck des Werks »höchst ermüdend und langweilig« und meint, »man fühle sich zu keinem Dank für die Wahl desselben aufgefordert.« — Ebenfalls in Dresden veranstaltete der Dilettantenorchester-Verein unter der Leitung von O. Kummer eine Musikaufführung, wobei die Ouvertüre aus einer Oper »Talestri« von der Churfürstin Marie Antonie Walpurgis, und zwei Arien aus der Pastoraloper »il trionfo della fidelta« von derselben hohen Componistin, ferner Ouvertüren von Gluck und Paër (»Sargino«) und Mozart's Symphonie in C Nr. 6 aufgeführt wurden.

Dem Vernehmen nach hat sich Herr Concertdirector J. Joachim mit Frl. Amalie Weis, kgl. Hannover'scher Hofopernsängerin, verlobt.

Briefkasten der Redaction.

N. in *B.* Ein kurzer Bericht über F. von G. wäre erwünscht. — —*th*— in *Br.* Desgleichen über die K. von H. — *S.* in *L.* Wir bitten um Nachricht und Antwort. — *W. J.* in *M.* Mit Vergnügen.

ANZEIGER.

[54]

Neue Männerchöre.

Verlag von **Conrad Glaser** in **Schleusingen.**

1) **Die Wächter des Vaterlandes.** Patriot. Hymne. Comp. von **R. Hamm.** Clavierauszug 4½ Thlr., die 4 Singstimmen 16 Sgr.
2) **Kuntze,** 4 heitere Lieder. Op. 83. Part. u. Stimm. 1 Thlr. 1 Sgr.
3) **Ferd. Möhring,** Die Treibjagd. Bilder aus dem Jägerleben. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 1 Sgr.
4) **Jul. Otto,** Zum Gesangvereinsjahrestag. Dichtung von Fr. Hofmann. 9 Gesänge mit Declamation. Part. u. Stimm. 3 Thlr. 10 Sgr.
5) **Jul. Otto,** Die Rheinsage von Em. Geibel. Clavierauszug und Stimmen 26 Sgr. Part. 1½ Thlr. Orchesterstimm. 1 Thlr. 20 Sgr.
6) **Jul. Otto,** Das Märchen vom Fasse. Dichtung von Waldow. Clavierauszug 3 Thlr. Die Singstimmen 2 Thlr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.
7) **Oberhoffer, H.,** Katzenduett mit Clavierbegleitung 10 Sgr.
8) **Leichte Männerchöre,** herausgegeben von **Franz Abt.** 15., 16., 17. Heft, 18 Lieder enthaltend. Jedes Heft Partitur 7½ Sgr., die Stimmen 10 Sgr.

Ferner: **Jul. Otto,** Das treue deutsche Herz, aus den Gesellenfahrten. Für eine Stimme mit Clavierbegleitung 4 Sgr.

Der Verleger, sowie jede andere Buch- und Musikalienhandlung erbieten sich, die Partituren obiger Gesänge überall hin auf 8—14 Tage zur Ansicht zu senden.

[55] Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Frithjof.

Musikdrama in 3 Aufzügen

von

Peter Lohmann.

Den Tonsetzern zur Composition angeboten!

Leipzig. **H. Matthes.**

[56]

Neue Musikalien

im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. van, Op. 16. Quintett für Pfte., arr. f. 2 Pfte. zu 8 Händen	2	25
Bergner, W., Op. 4. 3 Lieder in stillen Stunden zu singen für 1 Singstimme mit Pianoforte	—	20
Bolck, O., Op. 2. *Elfentanz.* Capriccio für 3 Violinen	—	17½
Dominik, J., Op. 20. 3 Charakterstücke für Viola u. Pfte. Nr. 1. *Schattenspiel.* Nr. 2. *Märchen.* Nr. 3. *Spinnerlied.* à 15 Ngr.	1	15
Ellmenreich, Alb., Op. 14. *Musikalische Genrebilder.* Sammlung leichter Charakterstücke f. Pfte.	—	25
—— Op. 15. *Die vergessene Schildwacht,* f. B. od. Br. m. Pfte.	—	7½
—— Op. 16. *Michel auf der Kirmess.* Komische Gesangsscene f. B. od. Br. m. Pfte.	—	22½
Favarger, E. A., Op. 17. *Simplette.* Melodie f. Pfte	—	10
Hageman, M., Op. 12. *L'Aquila* Morceau de Salon p. Pfte.	—	15
Hause, Ch., Op. 22. *Die Quelle im Thale.* Air original varié et Etude de Concert p. Pfte.	—	17½
—— Op. 24. *Die Wiederkehr.* Etude de Salon p. Pfte.	—	17½
Landwehr, J., Op. 13. *Speranza.* Morceau p. Pfte.	—	12½
Lion, L., Op. 2. *Barcarolle viennoise* p. Pfte.	—	15
Mozart, W. A., Sonaten, f. Pfte. u. Violine, f. Pfte. zu 4 Händen eing. v. R. Wittmann. Nr. 1 (B). 1 Thlr. 2½ Ngr. Nr. 2 (A). 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 3 (Es). 1 Thlr. 5 Ngr. Nr. 4 (F). 25 Ngr. Nr. 5 (B). 25 Ngr.	5	5
Richards, Br., Op. 59. *Walisische Fantasien* f. Pfte. Nr. 2. *Süd Wales.*	—	22½
—— Op. 69. *Morgendämmerungs-Stimmen* (Warblings at dawn) f. Pfte.	—	15
—— Op. 71. *Der Vöglein Abendlied* (Warblings at eve). Romanze f. Pfte.	—	12½
Röhr, L., Op. 27. *Serenade.* Salonstück f. Pfte.	—	20
—— Op. 28. Polonaise f. Pianoforte.	—	17½
—— Op. 29. 3 Volkslieder von F. Mendelssohn-Bartholdy, frei für Pfte. übertragen.	—	20
Vogt, J., Op. 47. 2 Morceaux p. Pfte. Nr. 1. *La Solitude.* Nocturne 10 Ngr. Nr. 2. *Perpetuum mobile.* Grande Etude. 15 Ngr.	—	25

[57]

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Gluck's Opern und Opern-Arien.

Klavierauszug mit Text.

	Thlr.	Ngr.
Iphigenie in Aulis, nach Richard Wagner's Bearbeitung. Klavierauszug von H. v. Bülow	6	15

Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Iphigenie in Aulis.	5	—
Iphigenie in Tauris.	3	10
Alceste.	5	15
Armida.	5	—
Orpheus und Eurydice.	4	—

Für das Pianoforte zu 3 Händen.

Iphigenie in Aulis.	3	15
Alceste.	3	10
Iphigenie in Tauris.	2	10
Armida.	3	—
Orpheus und Eurydice.	2	20

Ouvertüren.

Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Alceste.	—	12½
Armida.	—	12½
Iphigenie in Aulis.	—	12½
Iphigenie in Tauris.	—	12½
Orpheus und Eurydice.	—	12½

Für das Pianoforte zu 2 Händen.

	Thlr.	Ngr.
Iphigenie in Aulis.	—	10
Alceste.	—	10
Iphigenie in Tauris.	—	10
Armida.	—	10
Orpheus und Eurydice.	—	10

Ausgewählte Arien und Gesänge,

mit besonderer Berücksichtigung der bisher unbekannten italienischen Opern Gluck's. Mit deutscher Uebersetzung von G. Engel, herausgegeben von Wilh. Rust.

I. Sopran-Arien.

	Thlr.	Ngr.
Nr. 1. **Arie** aus der Oper: Semiramis. Die ihr in Schmach mich sehet. — *Voi, che le mie vicende.*	—	12½
Nr. 2. **Recitativ und Arie** aus der Oper: Echo und Narciss. Lasst ab von eurem Spiel. — *Cessez de vous jouer.*	—	12½
Nr. 3. **Gebet** aus der Oper: Aristeo. Hohe Götter, grollende Schatten. — *Numi offesi, ombre sdegnate.*	—	5
Nr. 4. **Arie** aus der Oper: Il Re pastore (Der königl. Schäfer). Geh' nun und sag' dem Treuen. — *Al mio fedel dirai.*	—	10
Nr. 5. **Scene und Arie** aus der Oper: Lucio Vero. Berenice, ach wo bist du? — *Berenice, ove sei?*	—	20
Nr. 6. **Arie** aus der Oper: Semiramis. Mein Herz war schnell entglommen. — *D'un genio che m' accende.*	—	10

II. Alt-Arien.

Nr. 1. **Recitativ und Arie** aus der Oper: Die Chinesinnen. Grausamer Sieger. — *Ferma, crudele.*	—	15
Nr. 2. **Buffo-Arie** aus derselben Oper. Solch' ein Lächeln. — *Ad un riso.*	—	15
Nr. 3. **Arie** aus der Oper: Semiramis. Verrathen, verlassen! — *Tradita, sprezzata.*	—	10
Nr. 4. **Cavatine** aus derselben Oper. Schon naht die traute Stunde. — *Viani, che poi sereno.*	—	5
Nr. 5. **Arie** aus derselben Oper. Fliehe mit schnellem Schritte. — *Fuggi dagl' occhi miei.*	—	10
Nr. 6. **Arie** aus derselben Oper. Wie vor der Sonne Strahlen. — *Oscura il sol le stelle.*	—	10

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. März 1863. **Nr. 10.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die »romantische« Musik, psychologisch-historisch betrachtet (Eine Skizze). — Mozart-Paralipomenon. — Kritische Anzeigen (Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte). — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Schlussbemerkungen der Redaction in Sachen v. Dommer's und Krüger's. — Anzeiger.

Die »romantische« Musik, psychologisch-historisch betrachtet.

Eine Skizze.

S. »Romantik« ist, wenn man aus den vielen missbräuchlichen Deutungen des Wortes den reinen Begriff destillirt, die Ahnung des Unendlichen, das sich in analogen, d. h. freien Formen zur Darstellung bringt. In der Kunst, die das Unendliche nicht als speculativen Begriff, sondern nur als concrete Erscheinung verwerthen kann, fällt das Unendliche in das Bereich der Phantasie, des Glaubens, des Wunders, in die Nachtseite des Naturlebens und schafft sich hier Formen, die weder die Geschlossenheit der classischen Idealschönheit, noch den derben Realismus des Volksthümlichen an sich tragen. Frei und ausgeschwungen, ja selbst gesetzlos und willkürlich sein, ist ihr bis zu einem gewissen Grade Bedürfniss.

Der Begriff des Unendlichen macht nun aber die »Romantik« wesentlich zu einer Culturform des Christenthums: nur auf diesem Boden war sie überhaupt möglich, nur mit Bezugnahme hierauf ist sie zu begründen und zu verstehen.

Das Christenthum ist die Offenbarung der göttlichen Liebe an die Welt, das Bewusstwerden des Unendlichen im Menschengeiste als des in der Welt und im Menschen selbst Gegenwärtigen. Der speculative Kern dieser Grundidee des Christenthums liegt in folgenden beiden Sätzen: 1) Gott ist das Unendliche, das über Welt und Zeit ewig Ruhende und Thronende, das für den Menschen nicht vollkommen zu Erkennende, der ewige Ausgang und das ewige Ziel aller Dinge. 2) Das Unendliche ist in der Welt, im menschlichen Bewusstsein, in jedem einzelnen Individuum wirklich geworden; in Jedem von uns wohnt das Göttliche, in Geist und Gemüth jedes Einzelnen ist es präsent und wirksam, jeder Einzelne ist nach seinem besten Theil und in seinem innersten Grunde selbst ein Unendliches.

Diese Idee ist eine zu hohe oder — wenn man will — eine zu tiefe, als dass sie von der noch unmündigen Menschheit gleich Anfangs hätte gefasst werden, sich gleich bei ihrem geschichtlichen Eintreten in die Welt hätte in ihrer ideellen Tiefe offenbaren können. Nur sehr langsam, nur im trägen Ablauf der Jahrhunderte, nur in vereinzelten Durchbrüchen und Erschütterungen der Weltgeschichte hat sie sich an's Licht des Bewusstseins gerungen und zur historischen Thatsache verdichtet. In den Kreuzzügen zunächst gab sie sich nur erst ihre äusserlichste Gestalt, indem sie sich das blosse Local, die theure Ur- und Heimathsstätte des Christenthums aus dem schmählichen Besitze der Ungläubigen zurückzuerobern suchte. Diese blos äusserliche Tendenz ergänzend, erfasste die Reformation die Idee des Christenthums in ihrer Innerlichkeit, indem sie das Göttliche im Menschen aufwies, die Begriffe des Glaubens und der Liebe, der Reue und Busse, der Gnade und Versöhnung als persönliche Processe in's Gemüthsleben, in die innerste Selbsterfahrung des einzelnen Individuums verlegte, nachdem sie bis dahin nur äusserlich ausgeübte Ceremonien und Manipulationen in der Hand der Kirche, ein unantastbares, unverstandenes Monopol der Priester gewesen waren. In der französischen Revolution endlich — obwohl scheinbar nur ein politischer Vorgang — rang sich die Idee des Christenthums als Anerkennung des dritten Standes, des Volkes, als das Recht des allgemein Menschlichen, auch der individuellen Eigenthümlichkeit zu Tage und dehnte sich nun auch über diejenigen Gebiete des Völkerlebens aus, die von der sittlichen Verwirklichung des Christenthums bis dahin ausgeschlossen geblieben waren, indem die Reformationsbewegung sich ausschliesslich auf die Kirche beschränkt hatte: also auf das Staats- und öffentliche Leben, auf das Haus und die Familie, auf Wissenschaft und Kunst. Die innere Unendlichkeit des rein Menschlichen, das göttliche Recht des Individuums, der ewige Gehalt der subjectiven Gefühle, Ideale, Leidenschaften u. s. w. trat in Geltung. Diese Idee des Subjectivismus ist die bewegende und schaffende Macht der Neuzeit, auch der modernen Kunst.

Musikalisch gab sich diese Idee in Beethoven ihre geschichtliche Verkörperung. Die Musik vor Beethoven charakterisirt sich durch kindliche Befriedigung im Irdischen, durch ein Spiel naiver Gefühle und dem entsprechend durch eine maassvolle, geschlossene Form. In Beethoven zuerst kommt das Unendliche als Princip, als schaffende Grundkraft zum Ausdruck, in seinen Tönen nimmt es zuerst Sprache und Gestalt an. Aber wie? Ist nicht schon bei den alten Italienern, ist nicht bei Bach und Mozart das Unendliche sichtbar und wirksam? hätten sie so Hohes, so Unvergängliches schaffen können, ohne diesen Anhauch des Ewigen? Und ist's nicht, als spräche an mehr als hundert Stellen ihrer Werke das Göttliche, die reine Vollendung selbst erhebend und überwältigend zu unserem Ohre? Allerdings; nur Unverstand oder Sinnlosigkeit vermöchte dies zu läugnen. Aber — und dies eben ist der wesentliche Unterschied — bei ihnen ist das Un-

endliche noch ein Jenseitiges, das der Mensch nur sich gegenüber anschaut, zu dem er sich mit Gedanken und Gefühlen nur hinanhebt, das die Musik gleichsam nur umspielt, nur sehnsüchtig ahnen lässt. In Beethoven zuerst wird das Unendliche Inhalt der Musik, Object des individuellen Bewusstseins, treibende und schöpferische Kraft des Tonsetzers; das Ueberfliegende der Gedanken, das Unaussprechbare der Gefühle ist ihr Gegenstand, diesen unendlichen Inhalt ringt sie zum Ausdruck zu bringen. In Beethoven drängt sich das Ewige an's Licht, er stürmt den »Himmel«, ist der Riese unter den Tonschöpfern der Neuzeit. Die Seelenstimmungen und Seelenkämpfe in seinen Werken sind nicht aussermenschlich überhaupt, nicht unverständlich oder uns nicht sympathisch; aber sie liegen über dem Alltagsniveau des Menschen, überschreiten das Maass unserer schlichten, profanen Empfindungen: sie schliessen nur den letzten Grund des Innern auf, zu dem wir Uebrigen so selten oder nie hinabdringen — und da eben schläft in verborgenen Tiefen das Göttliche, dessen wir uns für gewöhnlich nicht bewusst werden. Hier werden wir inne, dass das Göttliche tief inwendig in uns wohnt. Nur, es da zu finden und auszusprechen, wird den Wenigsten zu Theil. Beethoven ist der genialste und weihevollste Interpret dieser »letzten Dinge«, dieses ewigen Urgrundes in allen Wesen und Gestalten, den wir eben »Gott« nennen.

Man hat Beethoven nicht als fromm, nicht als kirchlich gläubigen Christen gelten lassen wollen, ähnlich wie man Goethe und Schiller als Hellenen, als Heiden verschrieen hat. Aber Beethoven's ganze Musik war nur auf dem Boden des Christenthums möglich, ist selbst christlich im höchsten Sinne, wenn gleich nicht im Sinne der Kirche. Während die Classiker naive, objective Empfindungen ausgesprochen hatten, die Jeder als allgemein menschliche in sich nacherleben kann, die Jeden vertraut anmuthen, erklingen in Beethoven's Musik unendliche Gefühle, pathetische Leidenschaften, erschütternde, vernichtende Kämpfe; und auch die weichern, innigern Gefühle haben einen unendlich tiefern Klang, einen unaussprechbaren Hintergrund. Wonnig und selig wird uns dabei zu Muthe, als spräche das Ewige selbst aus diesen Klängen, als sollten wir der ganzen Welt in die Arme sinken, oder — als sollten wir hinschmelzen vor Weh, zermalmt werden unter den Krallen eines tragischen Schicksals.

Dieser weitgespannte Inhalt vermag sich nun aber nicht mehr in die kleinen, zusammengehaltenen Formen der naiven Classicität einzuengen, sondern dehnt sich gleichfalls zu grössern, weiter gewordenen Dimensionen, giebt diesen selbst etwas von seiner eignen Unendlichkeit. Mit andern Worten: die bisherigen Formen recken sich aus, schwellen an und — verflüchtigen sich, falls das gesunde Princip in's Extrem gesteigert, die Schranke musikalischer Darstellbarkeit in titanenhaftem Streben nach musikalisch Unmöglichem überflogen wird. In seinen länger gewordenen Motiven, in seinen gesangreichern Melodien und Cantilenen sagt Beethoven weit mehr, als seine Vorgänger. Seine Harmonien sind flüssiger und gewandter, seine Modulation ist reicher und kühner, seine Werke bestehen aus mehr Sätzen, seine Tonmittel sind mannichfaltiger und umfangreicher, das ganze Gepräge seiner Musik ist unendlich inhaltvoller, beseelter, gewaltiger, als das der Frühern. Und diese Formen sind nicht eine blosse Laune des Componisten, nicht ein Uebermuth seiner grössern Begabung, sind nicht aus dem eiteln Vorsatz hervorgegangen, seine Vorgänger überbieten zu wollen: sondern es sind die sich von selbst ergebenden, sich von selbst verstehenden Medien des grössern Geistes, der hier spricht. In der Hand kleinerer Talente werden solch grosse Formen und Klangmittel zur Arroganz, zur leeren Phrase, die nichts sagt; bei ihm aber sind sie eine Nothwendigkeit, eine Treue gegen seine Natur, gegen die Gottheit, die ihm ihre Geheimnisse geoffenbart hatte. — Dieser unendliche Gefühlsgehalt und die erweiterten Formdimensionen kennzeichnen die »Romantik« in der Geschichte der modernen Musik; Beethoven ist der Bahnbrecher und Begründer dieser musikalischen Romantik.

In der Literatur- und Musiksprache während und nach Beethoven gab sich die Romantik eine bestimmte Färbung durch das Sagenhafte, Träumerische, Mystische, das sie in ihren Stoffen ergriff und für das sich ihr im Mittelalter die reichste Fundgrube erschloss. Und dies ist nun das eigentliche Zeitalter der Romantik in der Geschichte der beiden Schwesterkünste, nur mit dem Unterschiede, dass die betreffende Erscheinung erst im Geistes- und Literaturleben hervortreten musste, ehe sie auch in der musikalischen Production einen Wiederklang finden konnte. Denn während die Romantik in der Poesie bereits in voller Blüthe stand, bereitete sich die Romantik der Musik in dem gleichzeitigen Beethoven erst vor; und ihre Blüthezeit fällt um ganze Jahrzehnte später, nachdem die romantischen Führer der Literatur schon längst vorüber waren. Auf diesem Boden des Mittelalters nun und den ihm eigenthümlichen Gebieten des Magischen, des Zaubers, des Wunders u. s. w. suchen die Opern C. M. v. Weber's, Marschner's u. A. ihre Stoffe, zugleich im Gegensatz zu dem gleichzeitigen oder doch nur wenig frühern Cäsarismus und Römerthum Napoleon's und dessen wuchtvollen Stoffen, die in der grossen historischen Oper Spontini's ihren Ausdruck fanden. Auch Fr. Schubert's Muse steht mit einem Fuss noch auf den schottischen Haiden der Ossian'schen Nebelgestalten und unter dem glühenden Himmel des Orients; und Conradin Kreutzer ist der schwäbischen Dichterschule darin verwandt, dass er besonders die romantischen Ritter- und Sängergestalten der Uhland'schen Balladenpoesie in die musikalische Lyrik übersetzte; der tief deutsche sehnsuchtsvolle Grundklang seiner Lieder und Männerquartette hält sie noch immer über Wasser. Mendelssohn zumal erfand, hauptsächlich in der »Walpurgisnacht« und im »Sommernachtstraum«, gerade für den luftigen Geisterspuk und Elfensang ein neues, reizendes Instrumentalcolorit und entfaltete hierin seine specifische Genialität. Hier sind wir — auch musikalisch — vollständig in der Welt der Träume, des Zaubers, des Mondscheins. Weiche, verführerische Melodien wiegen uns in süsse Phantasien oder heben uns mit ihrem Duft und Hauch über die gemeine Erde. Hier und da tauchen einzelne Rufe, sonderbare Geisterstimmen auf und verschwinden sofort wieder; grelle, bizarre Harmonien, die mitten in die zartesten Cantilenen hineinschneiden, überraschende Trugschlüsse, zu denen der Melodienzug plötzlich erstarrt, lassen uns fühlen, dass wir uns unter lauter Phantasiegestalten, im Dämmer der gesetzlosen, unberechenbaren Geisterwelt bewegen. Die Grösse der Beethoven'schen Gestaltenzeichnung, das Riesenhafte seiner Form schwindet bei diesen kleinern Meistern und es bleibt ihnen nur der freie, beflügelte Tongang, der weiche Schmelz der Cantilene. Dies ist die eigentliche Signatur der musikalischen Romantik, ihr Fortschritt über Beethoven hinaus. Der Aufschwung, der schwärmerische Flug der Melodie, Anklänge an Volksweisen, ja ganze Lieder, die den Werken eingewoben sind, wärmere, mehr gesättigte Harmonien — dies sind die Farben der romantischen Tonmalerei. Es mag in dieser Musik nicht mehr der Ernst, die

Gewalt der Beethoven'schen Tonsprache sein; aber es ist mehr Menschliches, mehr Verständlichkeit, herzerfreuende Schönheit darin, ähnlich, wie vordem in der classischen Musik, nur mit mehr Wärme, mit dem Odem des Seelenvollen versetzt. Dieser Zug ist in Weber's Opern und Schubert's Liedermelodien das Uebereinstimmende; jener ist der Dramatiker, dieser der Lyriker der Romantik; Mendelssohn steht zwischen Beiden in der Mitte oder zeigt mit Beiden verwandte Züge.

Aber schon in Schubert und seinen Nachfolgern lenkt der der Heimath und Gegenwart entfremdete Geist wieder rückwärts in die Wirklichkeit und sucht liebevoll in der Nähe, unter den Gestalten des Lebens und der Natur nach dem seelenvollen Ausdruck des Unendlichen. Neben Ossian und Suleika, junger Nonne und Erlkönig und Mignon stehen bei Schubert die Gestalten Heine's, die Müllerlieder, die reizenden Miniaturbilder der Goethe'schen Lyrik und bei Schumann ist die phantastische Welt des Morgenlandes, des Ritterlebens und Mönchthums schon zur Ausnahme geworden, um sich freilich in »Paradies und Peri« noch einmal zu einem letzten grossen Abschied zusammenzufassen. Schumann und Franz suchen ihre Stoffe in der Gefühlssphäre überhaupt, in nahen und vertrauten Empfindungen, im eignen Herzen. Die Romantik dieser neuesten Lyriker zieht sich aus der Zerstreuung in Geschichte und Ausland auf die Enge der Heimath, des Privatlebens, der Volksempfindung zurück und gewinnt dadurch nur um so mehr an Innigkeit, an Tiefe. Die Romantik hört hiermit überhaupt auf, eine besondere Schule, eine Specialität für eine bestimmte Geschichtsepoche zu sein; sie legt das Zeit- und Localcolorit ab und wird wieder reine Musik, allverständliche Herzenssprache, die ihren substanziellen Inhalt, ihren Schwerpunkt wieder in der angestammten Unendlichkeit des Gefühlslebens hat. Bei diesem entschiedenen Zuge der modernen Musik nach Lebens- und Gefühlswahrheit ist das Zurückgreifen Rich. Wagner's in die Phantastik der mittelalterlichen Sage ein bedenkliches Experiment.

Ebenso hat das, was von Romantik sonst noch in der Opernliteratur der Neuzeit auftaucht, keinen Zusammenhang mehr mit dem Zeitbewusstsein, keine Wahrheit und keinen Rückhalt mehr an der ganz anders gearteten Gegenwart. Die heutige Generation ist wesentlich realistisch, materiell, nicht mehr phantastisch. Wie irre Schatten einer untergegangenen Welt erscheinen die dämonischen Gestalten und Scenen in Meyerbeer's u. a. Opern; wir glauben an dergleichen nicht mehr, können uns nicht mehr dafür erwärmen: Lügenkünste und Effektkniffe sind uns jetzt jener romantische Spuk. Nicht mehr in diesen äusserlichen Hülfsmitteln stecken die Geheimnisse der dramatischen Musik, sondern in den Bewegungen des Gemüthes selbst und in deren überzeugend wahrer Tondarstellung. Die Romantik hat als Schule, als historische Phase der modernen Musik aufgehört; aber sie hat sich in die Tiefe des Seelenlebens, in die Methode musikalischer Darstellung überhaupt zurückgezogen. Und hier wird sie fortleben und die widerstrebenden Formen sich immer mehr dienstbar machen, bis einmal auch von ihrem Standpunkte aus jene Einheit von Empfindung und Empfindungsausdruck gewonnen sein wird, der in der classischen Epoche ein für alle Mal mustergültig vorgezeichnet war und der das letzte Ziel jeder folgenden Musikstufe bleiben muss.

Auch noch in anderer Beziehung sollte es uns Kindern der Jetztzeit beschieden sein, die letzten Ausläufer der Romantik, ja deren unzweifelhafte Auflösung thatsächlich zu erleben und sogar durch allverbreitete dilettantische Ausübung an dieser Auflösung mitzuarbeiten. Diese letzten Athemzüge thut die im Princip bereits ausgelebte Romantik in dem modernen Virtuosenthum, in den zerbröckelnden Formen der eleganten Salon- und Concertmusik, hauptsächlich für Clavier. All diese Compositionen tragen so unnatürliche, künstlich hervorgesuchte Namen, wie in ihrer Weise die Dichtungen des vorigen Jahrhunderts, wenn sie sich, selbst für ihre realistisch gesunden Gestalten, mit mythologischen Namen aufputzten und ein schlichtes Weibsbild nicht anders als Daphne oder Galathea, einen verliebten Jüngling nicht anders als Damon oder Thyrsis zu nennen wussten. Beide Gattungen verrathen durch diese geschraubte Nomenklatur ihre innere Unwahrheit: eben weil diese Schöpfungen kein gesundes Leben mehr haben, greifen sie zu solch gekünstelten Ueberschriften, deren man sich für ein echtes, inhaltvolles Tonstück nimmer bedienen würde. Inhaltlich ist fast die ganze neuere Musik, parallel den poetischen Gattungen der Dorfgeschichte und des socialen oder geschichtlichen Romans, dem plumpsten Realismus verfallen. Sie bearbeitet, bei ihrer productiven Armuth, Volksmelodien, beliebte Opernarien, malt mit Hülfe von Programmen oder laut ausgesprochener Ueberschriften Scenen der Wirklichkeit, des Volkslebens, der Kinderwelt, sogar der Natur u. s. w. Man sieht es ihr an: der eigene Empfindungsgehalt, der wirklich musikalische Gedankenstoff ist ihr ausgegangen. Dafür aber wirft sie sich um so verzweiflungsvoller auf die Form und meisselt diese entweder — und dies ist noch der günstigste Fall — mit künstlerischem Geschmack zum saubersten Detail aus, oder verflüchtigt sie zu einer blos noch virtuosen Technik. Die ganze brillante Claviermusik unserer Tage entspringt aus diesem unlautern Quell und liefert die Bestätigung für das Gesagte. Inhalt, also Gefühlssprache darf man hier nicht mehr suchen, und die Form ihrerseits ist — wenn nämlich dergleichen überhaupt noch Form heissen kann — zu blossen Schwierigkeiten und Kunststücken der Mechanik aufgelöst, die für die Finger kaum noch zu bewältigen, für das überreizte Ohr nur noch mit Widerwillen anzuhören sind. Und von diesem Schaum- und Zuckergebäck der verendenden Romantik sättigt sich der ganze, vieltausendköpfige Dilettantismus der musikalischen Gegenwart!

Damit aber dies musikalische Siechthum auf instrumentaler Seite nicht allein stehe, gesellt sich ihm als analoges Gegenbild die italienische Opernarie und der moderne Coloraturgesang auf vocaler. Wenn's nicht als ein ewiges Axiom feststände, dass aller Gesang ein Erguss des Seelenlebens in Tönen sein sollte — aus diesem Gesange fände man's wahrhaftig nicht heraus. Das Gemüth als solches kommt hier schon längst nicht mehr in Frage, das ist ja für die neu-italienische Musik und deren übereifrige Nachbeter von vorn herein ein unentdecktes Land geblieben. Aber selbst daran wird man irre, ob ein solches Geschwirre und Gegurgel in Tönen überhaupt noch Gesang sei, ob man der Menschenstimme, dem menschlichen Munde, der doch von Gott zum verständlichen Ausdruck dessen geschaffen ist, was im Geist oder Gemüth des Menschen lebt — ob man ihm solch wahnsinnige Raserei der Kehle überhaupt zutrauen solle, ob das überhaupt noch ein vernünftiges Wesen sei, das also wimmert und kreischt. Ja fürwahr, solche Verirrungen machen es recht schwer, noch an Rettung der Musik, an ihre mögliche Umkehr zur Gesundheit und Einfachheit zu glauben. Und dennoch giebt's in der Kunst so gut einen Glauben, wie in der Religion: den Glauben an die ewige Vernunft in der Welt, den Glauben an das Walten grosser Gesetze. Die

Vernunft kann zeitweilig zum Schweigen gebracht, die Gesetze können mit Füssen getreten werden — sie selbst sind trotzdem nicht todt und sind nie zu tödten. Gleich der reinen Sonne hinter trübem Gewölk bleiben sie stehen und leben im Bewusstsein der Bessern, ja selbst im gesunden Sinne der grossen Masse unerschüttert fort. Und an diesen gesunden Sinn wird auch die Kunst der Zukunft ihre Verjüngung, ihre Heilung anknüpfen. Ist ein Mal das Unendliche im Gefühl die Substanz der Musik, so wird dies Unendliche, dies Göttliche selbst die entartete Tochter wieder zurückführen auf die Bahn der Gesundheit und einfachen Schönheit. Die historische Romantik hat die Sünden der heutigen Musik geboren; aber die ewige Romantik in ihr, ihr unzerstörbarer Gefühlskern, wird ihr Erretter werden.

Mozart-Paralipomenon.

Die schwerste Aufgabe erwächst dem Biographen durch seine Pflicht die Wahrheit zu sagen, und zwar wie der geschworne Zeuge nichts als die Wahrheit und die volle Wahrheit zu sagen. Ich habe dabei nicht die Schwierigkeiten im Sinne, welche das wissenschaftliche Erforschen und Feststellen des Factischen darbietet, sondern die Noth, in welchen einen gewissenhaften Biographen die Entscheidung versetzt, welche er über das treffen muss, was er mitzutheilen oder zu verschweigen hat. Es kann nicht fehlen, dass sich eine Menge Notizen ansammeln, die in ihrer Gesammtheit unmöglich zu verwerthen sind, wo dann die Frage eintritt, welche Züge die wesentlichen sind, damit ein wahres, und zwar ein in seiner künstlerischen Wirkung wahres Bild zu Stande komme. Die Entscheidung wird namentlich erschwert, wenn auch die Discretion ins Spiel kommt, die man, wie sie im Lebensverkehr unter gebildeten Menschen in Beziehung auf das Privatleben und manche Seiten des Charakters für eine Pflicht des Anstands gilt, sicherlich auch grossen Menschen schuldig ist, wenn diese auch durch ihre Leistungen zu öffentlichen Personen geworden sind. Die Frage, welche Nachrichten als solche, die das Wesen und die Entwickelung des Darzustellenden wirklich aufklären und charakterisiren, festgehalten werden müssen, und welche man als gleichgültige oder gar verwirrende fallen zu lassen habe, ist oft nicht leicht zu entscheiden. Dazu kommt, dass meistens für den Biographen nicht einmal mehr res integra ist, dass er soviel wahres, falsches und — was das Aergste ist — halbwahres Gerede aufgeführt findet, dass er, um reine Bahn zu schaffen, und ein klares, zuverlässiges Bild zu geben, sich auf Vieles einlassen muss, was am besten gar nicht zur Sprache gebracht wäre. Das alles kam bei Mozart nur zu oft in Ueberlegung. Wahrhaft beunruhigt aber hat mich die tragische Erzählung von dem auf Mozart eifersüchtigen Ehemann, der sich selbst entleibte, nachdem er seine Frau verwundet hatte. Lange und ernstlich habe ich geschwankt, ob ich sie mittheilen sollte, und mich schliesslich dazu verpflichtet gehalten, obwohl ich sie nicht völlig ins Klare zu setzen vermochte. Warum ich jetzt wieder darauf zurückkomme, wird sich aus der nachstehenden kurzen Erörterung ergeben.

Als ich mich im Jahre 1852 mehrere Monate in Wien aufhielt, sprach ich öfters bei Karl Czerny ein, der mir in seiner freundlichen mittheilsamen Weise über Beethoven aus seinem langjährigen Verkehr mit ihm Vieles und Interessantes erzählte. Als er mir eines Tags über seine ganz ausserordentliche Phantasie mancherlei berichtet hatte, fügte er hinzu, auch die Frau Hofdemel, die begeisterte Schülerin und Freundin Mozart's, habe erklärt, nachdem sie ihn gehört, das gehe denn doch noch über Mozart. Es habe übrigens Mühe gekostet, dass ihr Beethoven etwas vorgespielt habe. Sie sei nach Wien zum Besuch gekommen und habe bei Czerny's Eltern gewohnt, und als sie den dringenden Wunsch geäussert, Beethoven zu hören, habe der Vater den Sohn, der damals als junger Mensch Beethoven's Unterricht genoss, zu diesem begleitet und ihm die Bitte der Frau Hofdemel mitgetheilt. »Hofdemel?« habe Beethoven gefragt, »ist das nicht die Frau, welche die Geschichte mit Mozart gehabt hat?« und auf die bejahende Antwort rundweg erklärt, vor dieser Frau werde er nicht spielen; auch sei es erst später durch vieles Zureden gelungen, ihn dazu zu bringen, dass die Frau ihn besuchen durfte, wo er dann auch phantasirt habe.

Auf meine Frage, was denn das für eine Geschichte mit Mozart sei, äusserte Czerny sein Erstaunen, dass sie mir unbekannt geblieben, und erzählte mir, Frau Hofdemel sei die Schülerin von Mozart gewesen, ihr Mann sei auf denselben eifersüchtig geworden, und habe in einem Anfall von Raserei seine Frau tödten wollen, sie aber nur durch Schnitte in Hals und Brust gefährlich verwundet, und dann sich selbst entleibt. Er selbst habe in seiner Jugend die Frau, die in Brünn gewohnt habe, bei Besuchen in seinem elterlichen Hause wiederholt gesehen, und da ihm aufgefallen, wie sie die entstellenden Narben am Halse durch ein auf eigene Art gebundenes Tuch zu verdecken gesucht habe, sei ihm von seinem Vater die Begebenheit mitgetheilt worden.

Da Czerny sah, wie diese Erzählung mich ergriff, äusserte er in seiner Aengstlichkeit den Wunsch nicht als Gewährsmann derselben genannt zu werden, und versicherte, sie sei in früheren Jahren in Wien ganz bekannt gewesen. Meine Versuche, dort Bestimmteres über die entsetzliche Begebenheit zu erfahren, schlugen freilich fehl, allein an der Zuverlässigkeit der Czerny'schen Mittheilung zu zweifeln, schien mir damals, wie jetzt, ganz ungerechtfertigt.

Eine Bestätigung gab mir Leopold Schefer's im Taschenbuch Orpheus für 1841 gedruckte Novelle »Mozart und seine Freundin«, der ganz unverkennbar in allen wesentlichen Motiven und namentlich im Verlauf der Erzählung eben diese Begebenheit zu Grunde liegt. Auch bemerkt Schefer selbst, dass er eine wahre Begebenheit benutzt habe, die nun auch durch öffentliche Blätter bekannt geworden sei. Hiervon habe ich nun zwar keine Spur auffinden können und ich bin geneigt, es für eine Verwechslung mit den Berichten von der Bestellung des Requiems zu halten, allein ganz unzweifelhaft bleibt es, dass Schefer dieselbe Begebenheit erfahren hatte, welche mir Czerny mitgetheilt hat. Um ganz sicher zu gehen, bat ich Leopold Schefer selbst um Auskunft über die Quelle, aus welche er geschöpft habe, allein ich erhielt von ihm die Antwort, dass er, der hochbetagte Greis, von seinem Gedächtniss im Stiche gelassen, darüber nichts mehr angeben könne.

Allein meinem verehrten Freund Köchel gelang es, unterstützt von den treuen Nachforschungen des Herrn Franz Leimegger, in der Registratur des Landesgerichtes in Wien ein Aktenstück ausfindig zu machen, aus dem sich über diese Angelegenheit Folgendes ergiebt:

Franz Hofdemel, Kanzellist der k. k. obersten Justizstelle, hatte sich am 10. December 1791 in seiner Wohnung (Stadt, Grünangergasse 1360) selbst entleibt und

wurde im allgemeinen Krankenhause gerichtlich beschaut. Offenbar hing mit diesem Selbstmorde die Verwundung seiner schwangeren Frau Magdalene Hofdemel, geb. Pokorny zusammen, da eine Quittung der k. k. Oberbereiterin Therese Weiss vom December 1791 über 120 fl. vorliegt, welche sie »zur nöthigen Verpflegung der verwundeten Frau Hofdemelin« aus dem Nachlasse Franz Hofdemel's durch die Erben erhalten hat. Von der Wittwe selbst ward ein Gesuch um 1000 fl. Entschädigung für die Kosten ihrer Heilung und Entbindung eingereicht, das mit den Worten beginnt: »Es ist leider nur allzubekannt, in was für einen elenden und jammervollen Zustand mich mein Ehegatte Herr F. Hofdemel, Kanzellist bei der höchstlöblichen obersten Justizstelle seel. durch die so vielfältige Zerschneidung meines Angesichts und sonstiger Theile meines Körpers, die meine Ungesundheit und zwar vermuthlich für meine ganze noch übrige Lebenszeit nach sich ziehet, versetzet, und dass er mich in so einem Zustande als Mutter eines geborenen und eines noch zu hoffenden Kindes hinterlassen habe.« Sie erhielt im März 1792 die Summe von 550 fl., zog nach Brünn und gebar dort am 10. Mai einen Knaben, Johann Alexander Franz, der früh gestorben sein muss. Die bei Lebzeiten des Vaters geborne Tochter Theresia war im December 1791 ein Jahr alt.

Dass Mozart mit Hofdemel bekannt war, geht aus einem Document ganz anderer Art hervor, einem von Mozart ausgestellten und geschriebenen Wechsel, den Herr Mendheim in Berlin im Original besass, und der so lautet:

Wien den 2ten Aprill 789

A dato 4 Monathe zahle ich Endesgesetzter die Summe von 100 fl. sage Ein Hundert Gulden an Herrn von Hofdemel oder an dessen Ordre, valuta habe baar empfangen, leiste zur Verfallzeit richtige Zahlung und unterwerfe mich einem k. k. N. Oe. Merkantil- und Wechselgericht.

Sola an mich.

Wolfgang Amade Mozart,
Kapellmeister in wirklichen k. k. Diensten.

Dass es sich hier um eine und dieselbe Person handelt, ist kaum zu bezweifeln. Jener Franz Hofdemel hinterliess ein Vermögen von 8937 fl.; in seinem Nachlass war unter andern ein Buch gefunden »Die Feierlichkeiten der gerechten und vollkommenen Loge der Einigkeit von Frankfurt a. M.«, er war also höchstwahrscheinlich Freimaurer, und mochte auch dadurch Mozart näher getreten sein.

Aktenmässig festgestellt ist also der Selbstmord Franz Hofdemel's und die durch ihn geschehene Verwundung seiner Frau; das Motiv der Eifersucht und dass diese Mozart gegolten habe, kommt hier nicht zur Sprache; dass man damals wenigstens in gewissen Kreisen die Begebenheit so aufgefasst und besprochen habe, ist durch Schefer's und Czerny's Zeugniss erwiesen. Allein es ist nunmehr auch festgestellt, dass die grauenvolle That erst fünf Tage nach Mozart's Tode begangen ist, und dadurch wird es, man kann wohl sagen, zur Unmöglichkeit, dass der bis zum Wahnsinn gesteigerte Argwohn des Mannes, wenn er wirklich das Motiv der That war, soweit er Mozart betraf, durch Thatsachen hervorgerufen worden sei. Ueber die Wahrscheinlichkeit eines zu Mozart's Ungunsten verbreiteten Gerüchtes nachträglich Erörterungen anzustellen, hat nunmehr kein Interesse. Mir ist es eine wahre Erleichterung, dass die Vermuthungen, welche sich mir aufgedrängt hatten, die Schatten dieses tragischen Ereignisses möchten Mozart's letzte Lebenszeit verdüstert haben, sich als ganz ungegründet erwiesen haben.

Bonn. Otto Jahn.

Kritische Anzeigen.

Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

—*a*— Dass der musikalische Markt überschwemmt ist mit einer Masse von Liedern, die gleichwohl in den musikalischen Kreisen keinen Eingang finden, während freilich die Mehrzahl der eigentlichen Dilettanten ohne Wahl und Urtheil nach dem greift, was recht schnell in die Ohren geht und das zuweilen recht sinnlich oberflächliche »Gefühl« streift, ist eine allbekannte Sache. Von der Kritik zu verlangen, diese Tausende nichtiger Producte »wohlwollend« anzuzeigen, ja auch nur zu berücksichtigen, wäre unbillig und die Erfüllung dieser Forderung nutzlos, ja schädlich. Nutzlos, weil jenes Publikum, welches man durch die Kritik aufzuklären und zu bessern suchen wollte, für die Fachkritik unerreichbar ist; schädlich, weil die Kritik nur die wirkliche Kunst in ihr Bereich zu ziehen hat, und ihr Lesepublikum nicht auf jenes Niveau herabdrücken darf, wo auch das Flache, Falsche und Gemeine eine gewisse Berechtigung hat, in sofern es nämlich bei dem flachen, ungebildeten oder verbildeten Publikum seinen eigentlichen Boden findet. Ein Journal, welches diese Sorte von Musik, wenn auch nur bedingt, vertreten wollte, würde sich sicher der Verachtung des besseren Publikums aussetzen und die kostbare Zeit und den theuren Druck, die zu besserer Thätigkeit verwendet werden sollten, rein vergeuden.

Gleichwohl ist zu Zeiten ein Abstecher in dieses Gebiet nicht nur rathsam und lehrreich, sondern auch nothwendig. Dann nämlich besonders, wenn, wie es zuweilen geschieht, die Mittelmässigkeit ihr Haupt allzu frech erhebt, und gleichsam unter falscher Flagge und mit stolz geschwellten Segeln Contrebande führt, statt angeblich correcter Waare.

Ein solcher Fall liegt heute vor, und fordert seine Zurechtweisung.

Gustav Jansen. Musikalisches Goethe-Album. Eine Sammlung Goethe'scher Lieder. Allen Verehrern des Dichters gewidmet. 6 Hefte mit 15 Liedern. Heft 1, 3—6 à 12½ Ngr. Heft 2 10 Ngr. Berlin, Mendel.

»Goethe-Album, allen Verehrern des Dichters gewidmet«! Und zwar folgende Gedichte: Schäfers Klagelied; Neue Liebe, neues Leben; Nachtgesang; Wanderers Nachtlied; Der Harfner (»An die Thüren will ich schleichen« und »Wer nie sein Brod mit Thränen ass«); Schäferlieder (Die Spröde und die Bekehrte); Nähe der Geliebten; So lass mich scheinen bis ich werde; Gefunden; Gleich und Gleich; Im Sommer; Nur wer die Sehnsucht kennt; Kennst du das Land. — Also eine Auswahl der bekanntesten und schönsten, schon von den ersten Tonmeistern in die herrlichsten Gesänge gekleideten Gedichte!

Weit entfernt, uns einer Ausschliesslichkeit hinzugeben, die etwa verbieten wollte, ein schon einmal componirtes Gedicht noch einmal zu componiren (obwohl gerade die besten Tonmeister darin Bedenken trugen), weit entfernt zu verkennen, dass ein schönes Gedicht, von Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann componirt, jedesmal ein anderes und doch schönes Lied geben wird, weil sich die Eigenthümlichkeit des Tonsetzers in einer an-

dern Weise in dem Gedicht spiegeln und gleichwohl der Ton des letztern in seiner Wesentlichkeit getroffen sein wird, — so halten wir uns doch für vollkommen berechtigt zu protestiren, wenn Unberufene unter schönen und lockenden Aushängschildern wie: »Den Verehrern des Dichters gewidmet« u. dgl. dem Publikum Gesänge anbieten, die eben so sehr die Tonkunst, wie den Dichter zu beleidigen scheinen.

Und das ist bei Herrn Gustav Jansen's sogenannten Goethe-Liedern der Fall, in welchen die tiefsten, poetischesten, ahnungsvollsten Stimmungen durch die Musik in die gemeine Alltagswelt herabgezogen sind.

Diese hart erscheinende Behauptung fordert Belege.

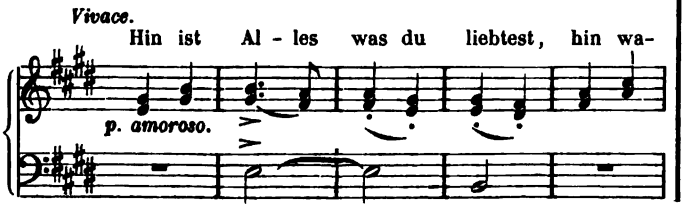
Wir sagen, der Componist beleidigt Goethe, wenn er dessen Gedichte im musikalischen Zopfstyl des vorigen Jahrhunderts wiedergiebt; als ob Goethe etwa so eine vorübergehende, »überwundene« Species wäre, die man nicht mit den ewig frischen, lebendigen Tönen der Gegenwart bekleiden dürfte! Freilich scheint es, als sei Herr Jansen dieser Töne nicht mächtig. Wenn er nämlich mit Absicht so schriebe, wie er schreibt, so müsste doch hier und da der gegenwärtige oder moderne Musiker sich verrathen. Da dies nirgend der Fall, so muss man annehmen, dass der Componist in einer Schartekenwelt lebt. Man betrachte in dieser Beziehung den geradezu ledernen Clavierstyl, diese dürren Akkorde, diese gemeinen Terzengänge der rechten Hand, deren Oberstimme mit dem Gesang geht, diese interesselose Harmonie, diesen hausbackenen, einsiedlerischen Bass, diesen tänzelnden, kindischen Rhythmus, diese geschmacklosen Vorspiele, diese öde Leere, welche sich den Anschein musikalisch gelehrter Stimmführung giebt, diese steife, oft allen Zusammenhang aufhebende Declamation, diese realistische, fast theatralische Auffassung etc.

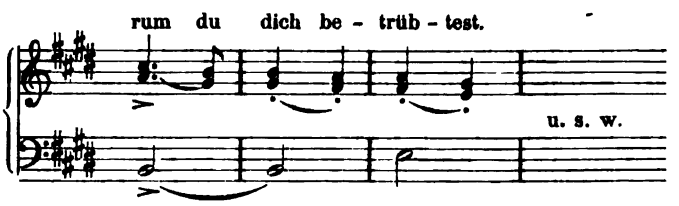
Wir wollen, um nicht ungerecht zu sein, zugeben, dass nicht in allen 15 Liedern obige Eigenschaften in gleich auffallender Weise zu Tage treten. Aber gerade bei den poesievollsten Gedichten machen sie sich am übelsten fühlbar. Noch näher gehend, lassen wir die Schäferlieder, in welchen sich freilich auch Goethe nicht geradezu von seiner höchsten Seite zeigt, allenfalls passiren. Aber nun: »Nähe der Geliebten«, die Harfner- und Mignonlieder, Neue Liebe, neues Leben!

Unsere Leser, denen zuversichtlich die Beethoven'schen und anderen Compositionen obiger Gedichte bekannt sind, würden uns der absichtlichen Uebertreibung des Tadels beschuldigen, führten wir hier nicht Beispiele in Noten an, die eine Anschauung geben von dem Styl unseres Componisten. Wer freilich das Unpassende, der Dichtung Unwürdige aus denselben nicht sofort erkennt, dem können wir keine weiteren Beweise bieten, denn das letzte in aller Kunst ist metaphysischer Natur. Wir zweifeln aber nicht, dass in der Musikwelt hinlänglich feste Begriffe und Anschauungen vom Schönen herrschen, um wenigstens von den ihr Angehörigen verstanden zu werden.

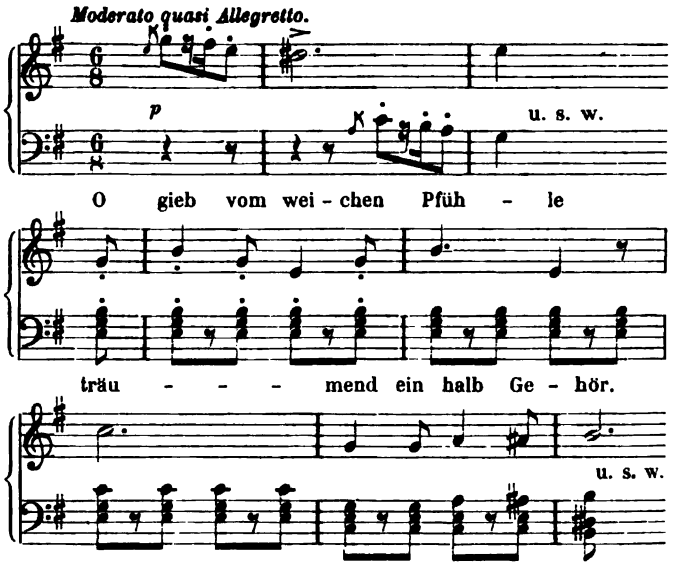
Unser Gustav Jansen also edirt im Jahre des Heils 1863, nachdem die grössten Meister des Liedes dahin gegangen sind, folgende musikalische Poesie zu Goethe:

Neue Liebe, neues Leben.

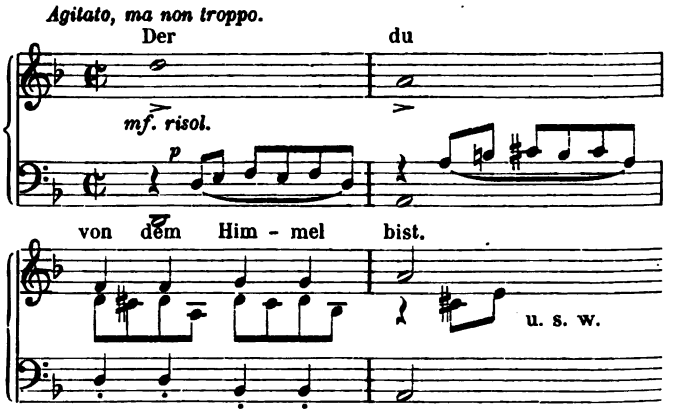




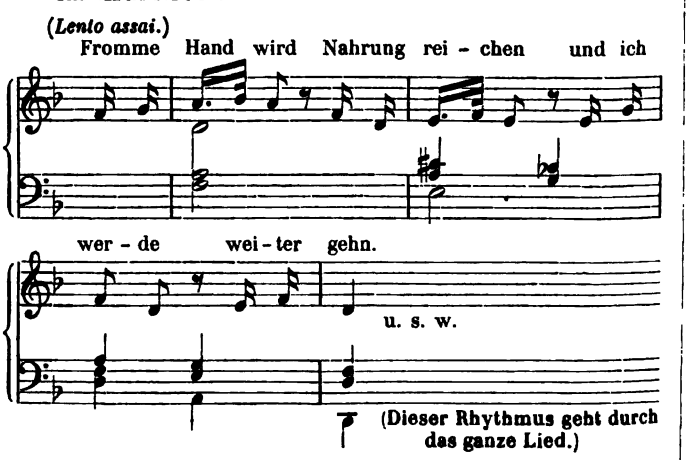
Nachtgesang, nach einem Vorspiele, welches also beginnt:



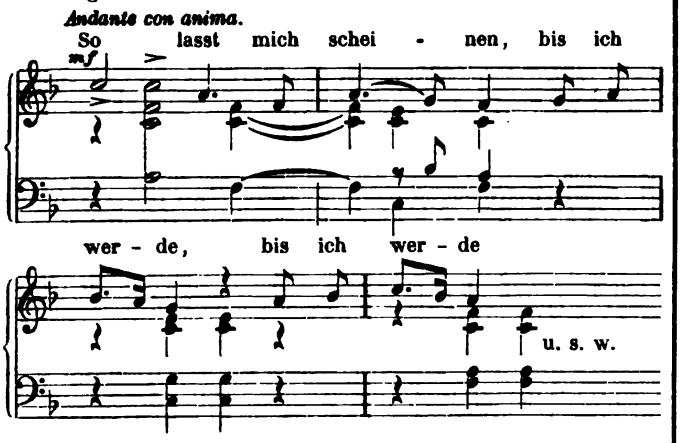
Wanderers Nachtlied.



Im »Harfner«.



Mignon.



Es liegen uns noch einige andere Liederhefte vor, die wir bei dieser Gelegenheit kurz zur Anzeige bringen:

Wilhelm Baumgartner. Der Wanderer in der Nacht. Gedicht von K. A. Mayer. Für Bariton mit Pianoforte-Begleitung. Op. 6. Zürich, Gebr. Hug. Pr. 10 Ngr.

—— 4 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 24 (Nr. 1. Noch sind die Tage der Rosen, von O. Roquette. 10 Ngr. Nr. 2. Mailied, von einem Minnesänger. 7½ Ngr. Nr. 3. Glück auf, von G. Keller. 7½ Ngr. Nr. 4. Der wandernde Student, von Eichendorff. 10 Ngr.) Preis des Ganzen 20 Ngr. Ebendaselbst.

Zwischen einem Opus 6 und einem Op. 24 kann man einen Zeitraum annehmen, der Fortschritte erwarten lässt. Solche sind uns aber in den Baumgartner'schen Liedern Op. 24 nicht entgegengetreten. Das Op. 6 ist nicht ohne eine gewisse Wärme der Empfindung, die sich freilich nicht gerade in ungewöhnlichen oder eigenthümlichen Formen ausdrückt, auch ist von sinniger Declamation wenig zu finden. Aber die Musik widerstreitet wenigstens der Stimmung nach nicht dem Gedicht. In Op. 24 ist der Zusammenhang zwischen Text und Musik weit loser. Wenigstens vermögen wir in dem Mailied nichts zu entdecken, was in irgend einer Beziehung zu dem »Minnesänger« steht, und »der wandernde Student« hat gar nichts Studentisches, es könnte eben so gut, ja vielleicht eher, ein lustiges Schneiderlein sein, welches das singt. — Sämmtliche Lieder stehen in der Mitte zwischen dem eigentlichen Kunstlied und dem Bänkelsängerthum; für das erstere sind sie zu gewöhnlich, für das zweite zu gut. Vom Kunstliede, wie es u. A. durch Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franz vertreten ist, unterscheiden sie sich namentlich auch durch die ganz untergeordnete Stellung, welche die Begleitung einnimmt. Dort verschmilzt dieselbe zur Einheit mit der Gesangsmelodie, indem sie ihrerseits eine besondere Färbung des Grundtons herstellt, auf welchem dann die Melodie als Hauptfigur hervortritt. Im Volksliede, wie im Bänkelgesang niederer und höherer Gattung giebt die Begleitung blos die akkordische Grundlage in rhythmisch mehr oder minder belebter Weise. Baumgartner's Lieder mögen daher immerhin Freunde finden, aber gewiss nicht in Kunstkreisen, wo obiger Unterschied Geltung hat.

Berichte.

Leipzig. 27. Febr. *S. B.* Es haben seit unserem letzten Bericht bis heute vier Musikproductionen stattgefunden, so dass wir uns, bei vollständiger Mittheilung der Programme, auf die Besprechung blos der wichtigeren Nummern beschränken müssen.

Die 16. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins am 22. Febr. brachte eine Orchester-Suite in C (für Oboen, Fagott und Streichinstrumente) von S. Bach, Recitativ und Arie für Sopran aus »Titus« von Mozart, Ballade (As-dur) für Pianoforte von Chopin, Arie für Sopran aus »La Favorite« von Donizetti, und Haydn's Symphonie in Es Nr. 1.

Im 9. Concert der Euterpe (24. Febr.) hörten wir die Suite in H-moll für Flöte und Streichinstrumente von S. Bach. Scenen aus Orpheus von Gluck. Ouvertüre und Chöre zu Herder's »Entfesseltem Prometheus« von Liszt.

Der dritte Abend für ältere und neuere Claviermusik des Herrn Hans von Bülow am 25. Febr. enthielt folgende Nummern: Concert im italienischen Styl von S. Bach. Sonate in As von Ph. Em. Bach. Grosse Sonate in Fis-moll von Rob. Schumann. Polonaise von Moniuszko, Chant polonais von Chopin. Rakoczymarsch bearbeitet von Liszt. Suite in E-moll von J. Raff. Venezia e Napoli von Liszt.

Endlich am 26. Febr. fand das Concert zum Besten der hiesigen Armen im Gewandhaussaale statt, und brachte Cherubini's Ouvertüre zum »Wasserträger;« Concert-Arie von Mozart, »Adelaide« von Beethoven, Lieder von Schubert und Schumann, gesungen von Herrn Dr. Gunz, kgl. Hannover'schem Hofopernsänger; Chaconne von S. Bach und Elegie von Ernst für Violine, gespielt von Herrn Wilhelmj; Maurerische Trauermusik für Orchester von Mozart (im Gewandhause zum ersten Male); Concert für das Pianoforte von F. Hiller, vorgetragen von Herrn August Werner aus Genf.

Von allen diesen Concerten interessirte uns diesmal das letzte am meisten, und zwar desshalb, weil der Gesang darin am erfreulichsten vertreten war. Bleibt an und für sich ein schön gesungenes Vokal-Musikstück immer das vollkommenste, genussreichste, so ist die Freude um so grösser, wenn man längere Zeit vergeblich danach gehungert und gedürstet hat. Nun scheint es fast, als habe sich die Hannover'sche Residenz allmälig und geräuschlos zu einem Eldorado der Gesangkunst aufgeschwungen, denn abermals ist es ein Hannover'scher Hofopernsänger, der uns belehrt, dass es noch echten Gesang giebt. Herrscht dort ein so guter Geschmack, giebt es bessere Lehrer, oder sind die Kapellmeister so vortreffliche Musiker, dass sie ihre Sänger vor all den Gefahren behüten, welche das Opernsingen mit sich bringt? In jedem Falle hat man Ursache höchlich darüber erfreut zu sein, dass diesmal von einer Hofbühne ein guter Geschmack ausgeht, der gewiss noch seine guten Früchte bringen wird. Herr Dr. Gunz, eigentlich aus Wien, hat in einer kurzen Reihe von Jahren so bedeutende Fortschritte gemacht, dass er schon jetzt bei noch grosser Jugend einer der allerbesten deutschen Tenore genannt werden kann und selbst manchem gefeierten Opernkünstler gleicher Stimmgattung zum Vorbild dienen könnte. Im obigen Armenconcert debütirte derselbe mit grossem Glück und Erfolg, und wir hoffen daher, dass die Aussicht, ihn in der Passionsaufführung als Evangelisten zu hören, sich verwirklichen werde. Besonders gelangen ihm die Liedervorträge; schöne Stimme, echt musikalischer Vortrag, feine Charakteristik der Einzelheiten ohne Uebertreibung, Schmelz und Feuer am richtigen Orte, alle diese Eigenschaften traten im »Neugierigen« und im »Hidalgo« auf das Erfreulichste hervor, während in der Mozart'schen-Arie unser Sänger noch ein wenig durch Befangenheit beeinträchtigt schien. — Von den übrigen Vorträgen dieses Con-

certs fanden namentlich die der herrlichen Ouvertüre und die des jungen sehr begabten Violinisten grossen Beifall. Was letzteren betrifft, so haben wir nur eins auszusetzen, was aber vielleicht ihm selbst nicht zur Last fällt: die Anwendung höchst moderner Stricharten in einer Bach'schen Composition. Wenn wir auch den springenden Bogen nicht so unbedingt verdammen wie Andere, so müssen wir doch auf einen Strich geworfene Passagen als unschön und namentlich bei Bach unpassend bezeichnen. Der Pianist Herr Werner erzielte mit dem Hiller'schen Concert keinen bedeutenden Erfolg.

Um nun zur Euterpe zu kommen, deren Directions-Vorsitzender, wie wir vernehmen, Herr Dr. Brendel, und deren Programme in der Brendel'schen »Neuen Zeitschrift f. M.« Musterprogramme genannt werden, so müssen wir gestehen, dass wir in der Zusammenstellung von so heterogenen Componisten wie Bach, Gluck und Liszt nichts Musterhaftes finden. Ebenso gut könnte man Franck'schen und Eccard'schen Chören Dräseke's »Germania« gegenüber stellen. Auch scheint uns kein grosses Verdienst darin zu liegen, Gluck'sche Opernarien von einer Anfängerin (Frl. Clara Martini) singen zu lassen. Noch weniger ist es uns auch diesmal gelungen, in Liszt's Musik zum Prometheus einen »Fortschritt« der schaffenden Tonkunst zu entdecken, da wir vielmehr bekennen müssen, dass auffallende Liebhaberei am Disharmonischen und Mangel an edler und reicher Erfindung uns eher als ein Rückschritt erscheinen. Dass ein geistreicher Musiker wie Liszt nicht unter einer Reihe von 9 Nummern einige wirksame und annehmbare Stücke bieten sollte, wäre freilich sonderbar genug. Aber was ist denn selbst an dem beklatschten „Chor der Schnitter« besonders Geniales? Ein an leichteste französische Opernmusik erinnerndes Motiv in hundertmaliger Wiederholung, wenn auch mit pikantem Zuschnitt und raffinirter Orchestration, das ist doch noch lange kein Ereigniss von weltbewegender Bedeutung. Die Totalität des Werkes, das wir nun zum zweiten Mal öffentlich gehört haben (vergl. Deutsche M.-Z. Jahrgang I Nr. 10) hat auch diesmal auf uns, bei aller Anerkennung einzelner nicht uninteressanter Stellen, einen durchaus abspannenden und ermüdenden Eindruck gemacht, an dem freilich das verbindende Gedicht von Rich. Pohl seinen nicht geringen Antheil hatte.

Von den beiden Bach'schen Suiten bemerken wir, dass unter aller Bach'schen Musik die Orchestermusik uns im Ganzen den niedrigsten (freilich relativ immer noch sehr hohen) Rang einzunehmen scheint. Während Bach in der kirchlichen Vocalmusik, dann in seiner Orgelmusik als höchste Spitze erscheint, ist doch der Mangel hinreichender Contraste in den Tonfarben auf dem Gebiet des Orchesters zu auffallend, als dass man nicht den Eindruck einer gewissen Monotonie empfinge. — Uebrigens war die Aufführung der H-moll-Suite seitens der Euterpe eine weit gelungenere als die der C-Suite im Dilettantenorchester. Die Oboen daselbst waren namentlich in der Intonation viel zu wenig befriedigend, als dass man einen reinen Genuss hätte haben können. Es scheint dies an den Instrumenten mehr zu liegen als an den Spielern, und muss beklagt werden, dass man hier zu Lande nicht die geeigneten Schritte thut, um solchen Uebelständen radical abzuhelfen.

Was Herrn v. Bülow betrifft, so haben wir in Nr. 1 unsere Grundansicht über diesen nach vielen Richtungen hin sehr zu schätzenden Künstler niedergelegt. Diesmal glaubten wir zu bemerken, dass namentlich ein harter Anschlag im Forte, und der Mangel weicherer Mitteltinten sein Spiel ebenso eigenthümlich charakterisirt wie die Programme seinen Geschmack. Wie Herr v. Bülow gerne vom pianissimo zum fortissimo übergeht, so scheint auch sein Geschmack den äussersten Gebieten der Claviermusik zuzuneigen und diese gewaltsam verbinden zu wollen. — Am besten spielte er diesmal die Schumann'sche Sonate, die jedoch diesen Namen unserer Ueberzeugung nach nicht ganz mit Recht führt, obgleich sie die üblichen vier Sätze aufweist.

Nachrichten.

Bei F. A. Brockhaus in Leipzig ist kürzlich erschienen. Die Kunst im Zusammenhange der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit, von Moriz Carrière. Erster Band: die Anfänge der Cultur und das orientalische Alterthum. — Von Musik kann selbstverständlich in diesem ersten Bande wenig die Rede sein; doch finden sich bei der Besprechung der Culturzustände des orientalischen Alterthums (namentlich in China, Aegypten, Ninive und Assyrien, Phönizien, Israel, Indien) die Musik betreffende Mittheilungen eingefügt, wobei der Verfasser Ambros benutzt. Mehr Interesse werden natürlich nach dieser Richtung spätere Zeiten gewähren, und es wäre zu wünschen, dass die folgenden Bände und die neuere Zeit nicht zu lange auf sich warten lassen. — Von demselben Verfasser ist bekanntlich schon 1859 in demselben Verlage eine »Aesthetik« erschienen. Die Musik findet darin ihren speciellen Platz im 2. Bande (Seite 308—440).

Ferd. Hiller's Oper »die Katakomben«, zuerst in Wiesbaden, dann in Carlsruhe aufgeführt, ging nun auch in Bremen über die Scene. Die Weserzeitung widmete ihr schon am Tage der Aufführung einen einleitenden Artikel, und berichtet nun, sie habe grossen Beifall gefunden. Der Referent sagt, sie nehme »gewissermaassen zwischen dem, was die älteren Meisterschöpfungen Gemeinsames haben, und der Wagner'schen Musik, der sie in einiger Beziehung näher tritt, aber nur um sich in anderen um so mehr von ihr zu entfernen, eine Stelle für sich ein.« — Der selbst dirigirende Componist wurde wiederholt und lebhaft gerufen.

In Wien sind also nun die »preisgekrönten« Symphonien zur Aufführung gekommen und als Verfasser derselben wurden bekannt gemacht: Albert Becker in Berlin und Joach. Raff. Dr. Hanslick schreibt in der »Presse« nicht sehr entzückt über das Resultat, und meint überhaupt, es wäre weit besser und einfacher gewesen, wenn man die Herren Preisrichter (Volkmann, Reinecke, Hiller, Lachner) eingeladen hätte, Symphonien zu schreiben, statt ihnen die Arbeit aufzuladen, 32 Bewerbungen, bei denen sie selbst natürlich ausgeschlossen waren, zu beurtheilen. Dr. Hanslick charakterisirt die beiden Preis-Compositionen zuerst mit den Worten: »Der Eine ist ein wohlanständiges Männchen unter Mittelgrösse, von sanft gutmüthigem aber etwas bürgerlichem Ausdruck, der Andere eine hagere, reckenhafte Figur, mit bedeutenden aber etwas verzerrten Zügen und renommistischem Gebahren.« — Der Raff'schen Symphonie: »Deutschland« war folgendes Programm beigegeben: 1. Satz. D-dur, Allegro. Bild des deutschen Charakters. Aufschwungsfähigkeit; Hang zur Reflexion; Milde und Tapferkeit als Contraste, die sich mannigfach berühren, durchdringen; überwiegender Hang zum Gedankenhaften. — 2. Satz, D-moll, Allegro molto vivace. Im Freien, zum deutschen Wald mit Hörnerschall, zur Flur mit den Klängen des Volksliedes. — 3. Satz, D-dur, Larghetto. Einkehr zu dem durch die Musen und die Liebe verklärten häuslichen Herd. — 4. Satz, G-moll Allegro dramatico. Vereiteltes Streben die Einigkeit des Vaterlandes zu begründen. — 5. Satz, D-moll, Larghetto, D-dur, Allegro trionfale. Klage, neuer Aufschwung. — Dr. Hanslick bemerkt weiter: »Einen directen Bezug zu dem politischen Programm hat in der ganzen Symphonie nur die Melodie »Was ist des Deutschen Vaterland«, deren Auftauchen, Anschwellen, Unterdrücktwerden und Verlöschen eine allerdings handgreifliche Symbolik enthält«. . . . »Schwerlich wird das deutsche Volk, das sich gern in dem idealen Spiegel der Beethoven'schen Symphonien wieder erkennt, sich in Raff's erstem Satz geschmeichelt fühlen« u. s. w.

Der Stern'sche Gesangverein in Berlin hat, wie die Kreuzztg. bemerkt, »durch die Aufführung des Samson von Händel musikalischen Genuss erhebendster Art« geboten. Die Aufführung soll vortrefflich gewesen sein. Als Solisten wirkten die Frl. Strahl und Lessiak und die Herren Otto und Krause. — Otto Gumprecht entwirft in der Nat.-Ztg. bei dieser Gelegenheit ein ziemlich düsteres Bild der gegenwärtigen Musikzustände in Berlin. Während nämlich der Samson ziemlich schwach besucht gewesen sei, und die Hofbühne seit mehr als zwei Monaten die Opern Gluck's, Mozart's, Beethoven's und Weber's von ihrer Tagesordnung gestrichen, habe sich gleichzeitig der Domchor auf 3 Abonnement-Soiréen beschränkt, Radecke sei von 6 auf 3 Concerte herabgegangen, Laub habe nur einen Quartettabend gegeben, Liebig seine Soiréen für classische Orchestermusik eingestellt, die Symphonie-Abende der k. Capelle seien »durch die Wandnachbarschaft« der Oper bedroht, und noch bedenklicher stehe es um die Matinéen und Soiréen, für deren Menge

vor einigen Jahren die Concertsäle kaum ausreichten. — (Wir sehen vorläufig als den Grund dieser Erscheinungen die politischen Zustände Preussens an. D. Red.)

Ant. Rubinstein's Oper Feramors, Text von Rodenberg, ist am 24. Febr. in Dresden zur ersten Aufführung gekommen. Der Referent der Const. Ztg. tadelt am Text, dass die einfache Handlung, welche in einem Akt abzuthun gewesen wäre, zu 3 Akten ausgedehnt ist, und dass er an übergrossem Wortreichthum leidet, — lobt dagegen, dass der Verf. sich auf wenige Personen beschränkt und diese als wirkliche Wesen von Fleisch und Blut hinstellt. Was die Musik betrifft, so berühre es zunächst sehr angenehm, dass der Componist wirkliche Opernmusik, nicht blosse psalmodische Declamation zu machen bestrebt gewesen sei. Doch sei ihm sein Mangel an melodischer Erfindung und an Kenntniss des Gesanges hindernd in den Weg getreten. Man begegne in der ganzen Oper fast nirgends einer schwungvollen, zündenden oder einer warm empfundnen Melodie. Die Melodien erschienen vielmehr kalt und gemacht, und in den Chören neigten sie sich zu einer bedenklichen Trivialität hin, die um so schärfer hervortrete, als sich hier der Componist in zahlreichen Wiederholungen ergehe. Dagegen sei es erfreulich, dass die dramatischen Ensemble's mit grosser Sorgfalt und nicht ohne Erfolg cultivirt seien. — Im Ganzen günstiger spricht sich C. Banck im Dr. Journ. aus. Rubinstein habe sich in seiner Musik als ein bedeutendes, liebenswürdiges Talent, als wahrhafter Künstler bewährt. Seine Conception sei edel und poetisch, seine Erfindung reich an reizender, origineller und doch ungesuchter Melodik, oft innig, inspirirt und von wahrer Schönheit des Ausdrucks. Die Schwäche Rubinstein's zeige sich im Dramatischen und in der Charakteristik der verschiedenen Personen; es fehle ihm für das grosse dramatische Ensemble der ungehemmt strömende Fluss der Musik und die dramatische Steigerung, und in der Behandlung des Textes ruhiges Weilen und Gestalten. Schliesslich wünscht C. B. dem Componisten Beschränkung seiner produktiven Thätigkeit, Sammlung in künstlerischer Erkenntniss und strenge Selbstkritik. — Die Darstellung der Oper soll im Ganzen eine sehr gelungene gewesen sein.

Der demnächst erscheinende 18. Jahrgang der Bach-Gesellschaft bringt die Passion nach Johannes und verschiedene Cantaten.

J. Benedict's Oper »die Rose von Erin« ist in Hamburg aufgeführt und vom Publikum mit vielem Beifall aufgenommen worden. Doch die Kritik, wenigstens die Hamb. Nachr., erklären sich nicht so befriedigt. »Die Musik Benedict's hat zwar einige leicht ansprechende Nummern aufzuweisen, ist aber im Ganzen in Charakteristik der Personen wie der Situation sehr schwach und entbehrt des eigentlichen dramatischen Lebens«. — Nächstens wird sich auch in Hamburg Frl. Weis aus Hannover hören lassen.

In Dr. Hanslick's erster Vorlesung über neuere Musik in Wien gab Johannes Brahms eine Sonate von Beethoven zum Besten. — Die Summe der für das Schubert-Denkmal bis jetzt zusammengebrachten Gelder soll sich auf 10500 fl. belaufen.

In einem Concert der Dresdner Euterpe kam u. A. eine Rhapsodie »die Zigeuner« in sieben Gesängen von Dr. Jul. Becker zur Aufführung und soll nach der Const. Ztg. von »ausserordentlicher« Wirkung gewesen sein.

Zwei neue Musikzeitungen liegen uns vor, und zwar ausser den vier ersten Nummern der »Norddeutschen« von Aug. Pabst, welche u. A. einen Leitartikel über die »Entwickelung der Tonkunst« enthalten, noch eine in Leipzig bei Kahnt in 11 jährlichen Nummern erscheinende: »Symphonia, Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.« Das Programm sagt, das neue Blatt habe »die geistigen und materiellen Interessen der praktischen Musiker im Auge«, und werde sich hauptsächlich mit der »Natur und Behandlungsweise der verschiedenen Tonwerkzeuge« beschäftigen. Dem grossen musikalischen Publikum soll die »Symphonia« Belehrung und Unterhaltung bieten.

Leipzig. Vorigen Sonntag fand hier im Saale der Centralhalle ein eigenthümliches Concert statt, und zwar zur Errichtung der »Vogel-Stiftung im sächsischen Pestalozzi-Verein«. Aus sämmtlichen Leipziger Schulen hatte man einen Chor von 500 Kindern (Knaben und Mädchen) zusammengesetzt, welche theils allein, theils mit den beigezogenen akademischen Gesangvereinen Arion und Paulus verschiedene Chöre ausführten. Höchst kraftvoll, ja ergreifend gestalteten sich in dieser Zusammensetzung besonders der Chor aus Judas Maccabäus: »Seht er kommt mit Preis gekrönt«, und der aus Mendelssohn's Christus: »Es wird ein Stern aus Jakob aufgehn«. Die jugendliche Schaar hielt sich sehr wacker.

Schlussbemerkungen der Redaction in Sachen v. Dommer's und Krüger's.

(Vgl. Nr. 4, 5 und 6 d. Bl.)

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

Das Referat von Dr. E. Krüger konnten wir um so unbedenklicher abdrucken, als derselbe sich in musikalischen Kreisen des Rufes eines Gelehrten erfreut und weil er durch volle Namensunterschrift im Manuscript die Verantwortung für das Gesagte auf sich genommen hatte. Auf die Dommer'sche Entgegnung kam uns nun eine Antwort des Herrn Krüger zu, die wir nicht veröffentlichen, weil sie den Streit in's Unendliche verlängern würde und weil sie keine wesentliche nähere Begründung enthält. Nach Einsichtnahme und Vergleich der betreffenden Punkte in den »Elementen« mit dem Referat, der Entgegnung und der Antwort, können wir nun über dieselben Folgendes als unsere eigene Ansicht mittheilen:

ad 1) Da dem Ausdrucke »Wohlklang« gegenübersteht: »Uebelklang«, — der Begriff Dissonanz aber mit letzterem nicht zusammenfällt, so hat v. Dommer Recht, »Wohlklang« nicht für Consonanz zu setzen.

ad 2) v. Dommer spricht von dem »Bruch« mit der griechischen Theorie bei Gelegenheit der Notation, speciell der Neumen (alte Notenzeichen). Inwiefern nun im 15. Jahrhundert die griechische Theorie sich erst (wie Krüger sagt) zu »emancipiren« anfing, das geht aus Krüger's Referat allerdings nicht deutlich hervor und dürfte einer gelegentlichen näheren Begründung werth sein.

ad 3) Dr. Krüger bezeichnet die Betonung 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 im Tripeltakt als eine schlechterdings ungewöhnliche. In der praktischen Musik kommen aber beide: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 und 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥, ja sogar diese: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 vor, und Hauptmann giebt ihre Begründung. Als Beispiel für die erstere können die Menuet im Don Juan, für die dritte manche Mazurken- und Polonaisenmotive angeführt werden.

ad 4) Was Dr. Krüger unter »natürlichem System« versteht, ist in seinem Referat nicht klar geworden. Dass nur der tonische Dreiklang und was ihm der Quint nach »ähnlich« (Dur- und Moll-Akkord) diesen Namen mit Recht führt, ist richtig. v. Dommer hat aber auch nichts dem Widersprechendes aufgestellt. — Dass mit der Melodie erst die Musik und die Kunst beginnt, die Harmonie nur als innere im Menschen schlummernde Bestimmung gelten kann, dass die Melodie also früher zur Erscheinung und Ausbildung gelangte als die Harmonie, ist naturnothwendig und geschichtlich erwiesen.

ad 5) Die von Dommer harmonisirte Melodie von Franck könnte allerdings nicht als ein Beispiel der Harmonisirung oder des Contrapunkts zu Zeiten Franck's gelten, denn es sind in den Mittelstimmen Schritte enthalten, die erst einer späteren Zeit eigenthümlich, ebendeshalb aber auch nicht »herb« genannt werden können, sondern eher modern-weich. (Krüger hatte übrigens nicht den Septimenvorhalt im Auge, sondern den Schritt des Alt: h cis g.) Aus dem Zusammenhange bei Dommer geht aber auch die Absicht nicht hervor, das Beispiel als eine Harmonisirung jener Zeit geltend zu machen, sondern er wählte die Franck'sche Melodie, um daran überhaupt ein Beispiel der »melodischen Bewegung in der Harmonie« zu geben. Krüger hat ihn also missverstanden.

ad 6) Die Bezeichnung »leitereigene Tonarten« oder »leitereigene Nebentonarten« bei Dommer ist nicht zu loben. Eine Tonart kann nicht »leitereigen« heissen, sondern nur ein Ton. Höchstens könnte man von »Tonart eines leitereigenen Tons« sprechen.

ad 7) v. Dommer hat allerdings das Volkslied in Kürze besprochen. Nach dem Referat konnte der Leser glauben, es sei gänzlich übergangen.

ad 8) Auch wir können Krüger nicht beipflichten, wenn er es für gleichgültig hält, den Begriff des Oratoriums überhaupt und besonders nach Händel zu construiren. Namentlich heutzutage, wo die äusserste Unsicherheit in den Begriffen der Kunstformen eingerissen ist.

ad 9) Die Bezeichnung Missa brevis scheint uns für die aus Kyrie und Gloria bestehende Messe ganz entsprechend.

ad 10) v. Dommer hätte allerdings die Namen Eccard und Hasler anführen und mehr über sie und ihre Zeit sagen können, wenn sein Werk den Anspruch erhöbe, eine — Geschichte zu sein.

ad 11) Die Motette nach dem Begriff ihrer Blüthezeit (Palestrina, Lasso und Bach) und ihrer modernen Entwickelung (Hauptmann u. A.) schliesst allerdings die Instrumentalmusik als obligates Darstellungsmittel aus. Ausnahmen sind vorgekommen, heben aber die Regel nicht auf.

ANZEIGER.

[58] **Conservatorium der Musik zu Leipzig.**

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Donnerstag den 9. April d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre: Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung; Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. **Hauptmann**, Musikdirector und Organist **Richter**, Kapellmeister **C. Reinecke**, Dr. **R. Papperitz**, Prof. **Moscheles**, **L. Plaidy**, **E. F. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **Louis Lubeck** (Violoncell), **F. Herrmann**, **E. Röntgen**, Prof. **Götze**, Dr. **F. Brendel** und **Mr. Vitale**.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thaler zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1863.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

[59] **Joachim Raff's Preis-Symphonie, gekrönt** von der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ist am 22. Februar mit grossem Erfolge daselbst unter Leitung des Director Hellmesberger zur Aufführung gekommen und erscheint mit Eigenthumsrecht in unserm Verlage unter dem Titel

An das Vaterland.

Eine preisgekrönte Symphonie,

für grosses Orchester componirt von

J. Raff,

als Op. 96, in Partitur, Orchesterstimmen und im vierhändigen Clavier-Auszuge.

J. Schuberth u. Comp., Leipzig u. New-York.

[60] Demnächst erscheint im Verlage des Unterzeichneten und erlaubt sich geehrte Concertdirectionen und Vereine ganz besonders aufmerksam zu machen:

Palmsonntagmorgen.

Gedicht von E. Geibel

für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung

von

Ferdinand Hiller,

Op. 102. Partitur. Orchesterstimmen. Klavierauszug und Singstimmen.

Die Signale sagen in einem Bericht aus Cöln über die erste Aufführung dieses Werkes: »Der Palmsonntagmorgen von Hiller ist eine wahre Bereicherung des Repertoirs: eine reizende Melodie mit bewegtem Rhythmus, die in ungesuchter Weise in immer reicherer harmonischer Gestaltung wiederkehrt, ein rechter Klangjubel des ersten Frühlings, der auch bei weniger brillanter Besetzung denselben stürmischen Beifall hervorrufen wird.«

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

[61] **Preisausschreiben.**

Die **Aachener Liedertafel**, in der Ueberzeugung, dass es für das fernere Gedeihen des Männergesanges von förderlichem Einflusse sein wird, wenn die Vereine in den Stand gesetzt werden, sich mehr als bisher mit der Aufführung von grösseren Compositionen ernsteren Stils zu befassen, eröffnet hiermit einen **Concurs auf die beste Concertcomposition für Männergesang und Orchester.**

Der erste Preis beträgt **dreihundert** Thaler, der zweite **hundert** Thaler.

Die näheren Bedingungen sind folgende:

Die Aufführung des Werkes soll nicht weniger als eine halbe, und nicht mehr als eine ganze Stunde dauern.

Die Wahl des Textes, welcher selbstredend in deutscher Sprache sein muss, wird den Concurrenten anheim gegeben. Indessen ist das Gebiet der Parodie, der Burleske, überhaupt des Niedrigkomischen ausgeschlossen, ebenso jede Composition, deren Aufführung eine Darstellung auf der Bühne bedingt.

In Betreff der in dem Werke vorkommenden Soli sind Frauenstimmen statthaft.

Die preisgekrönten Tonstücke bleiben Eigenthum des Componisten; die Liedertafel behält sich jedoch ein Jahr lang nach Zuerkennung der Preise das ausschliessliche Aufführungsrecht vor.

Die concurrirenden Tonstücke müssen spätestens am ersten October dieses Jahres beim Vorstand der Liedertafel eingelaufen sein. Dieselben sollen mit einem Motto versehen und von einem versiegelten Couvert begleitet sein, welches äusserlich das nämliche Motto trägt und im Innern den Namen des Concurrenten enthält.

Die Herren **Niels W. Gade** in Kopenhagen, **Ferdinand Hiller** in Cöln und **Dr. Julius Rietz** in Dresden haben das Preisrichteramt freundlichst übernommen. —

Zusendungen werden an den Vorstand der Liedertafel, zu Händen des Herrn **Dr. Roderburg** erbeten.

Aachen, den 15. Februar 1863.

Der Vorstand der Aachener Liedertafel.

[62] Bei **Riewe u. Thiele** in **Hannover** ist erschienen:

Langer, Gustav. 5 Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 18.

Nr. 1. Hier bring ich Dir ein Blümchen. 5 Sgr.
- 2. Wenn ich auf dem Lager liege. 5 Sgr.
- 3. Nur einmal möcht' ich Dir noch sagen. 5 Sgr.
- 4. Ich habe zur letzten guten Nacht. 7½ Sgr.
- 5. Ich will's Dir nimmer sagen. 5 Sgr.

[63] Demnächst erscheint im Verlage des Unterzeichneten:

VARIATIONEN

über ein Thema von Rob. Schumann für Pianoforte zu 4 Händen von

Johannes Brahms,

Op. 23. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

J. Rieter-Biedermann, Leipzig u. Winterthur.

[64] **Wichtig für Compositeure!**

Die Notenstich- und Druck-Anstalt

von

A. O. Hammer & Co. in Wien,

Biberbastei 659.

übernimmt zu sofortiger Ausführung **Compositionen** in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.

Zugleich werden **gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.**

[65] **— Dirigenten-Gesuch. —**

Die bisher Poltmann'sche Kapelle in Langenbielau, Kreis Reichenbach in Schlesien, die sich seit fünfzehn Jahren eines geneigten Zuspruches erfreut, und seit neun Jahren während der Saison in Bad Altwasser die Bade-Musik leistet, sucht unter sehr annehmbaren Bedingungen einen **Dirigenten.** Die Gesellschaft besitzt eine Bibliothek von fast 1000 gut gewählten Concert-Pièçen, auch sonst vollständiges Inventar, so dass dem neuen Dirigenten in dieser Beziehung nicht die geringsten Kosten bevorstehen. Derselbe soll ein tüchtiger Violinist, seine Persönlichkeit eine unserem Wirkungskreise entsprechende sein.

Nähere Auskunft ertheilt der einstweilige Geschäftsführer **H. A. Röschel.**

Langenbielau, den 20. Februar 1863.
Kreis Reichenbach in Schlesien.

Die Mitglieder der bisher Poltmann'schen Capelle.

---

[66] Bei **Fr. Hofmeister** in **Leipzig** (Amsterdam bei Th. J. Roothaan u. Co.) erschien mit Eigenthumsrecht:

Heinze, G. A., Die Auferstehung, Oratorium. Clavier-Auszug 6 Thlr. 20 Ngr.; Chorstimmen 3 Thlr.

---

[67] In **Gustav Heckenast's** Musikalien-Verlag in **Pest** erschienen:

ROBERT VOLKMANN

Op. 26. **Variationen über ein Thema von Händel** für Pianoforte 1 Thlr.
Op. 27. **Lieder der Grossmutter.** Kinderstücke für das Pianoforte zu zwei Händen. Zwei Hefte complet 1 Thlr. 10 Sgr.
Op. 28. **Erste Messe für Männerstimmen** (mit Soli) D-dur. Complet 2 Thlr. 10 Sgr. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr. Stimmen complet 1 Thlr. 10 Sgr.
Stimmen einzeln: Tenor I. 10 Sgr.; Tenor II. 10 Sgr.; Bass I. 10 Sgr.; Bass II. 10 Sgr.
Op. 29. **Zweite Messe für Männerstimmen** (ohne Soli) As-dur. Complet 2 Thlr. 20 Sgr. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr. Stimmen complet 1 Thlr. 20 Sgr.
Stimmen einzeln: Tenor I. 10 Sgr.; Tenor II. III. 15 Sgr.; Bass I. 15 Sgr.; Bass II. 10 Sgr.
Op. 30. **Sechs Lieder für Männerstimmen.** I. II. Heft 1 Thlr. pr. Heft. Stimmen einzeln: Tenor I. Tenor II. Bass I. Bass II. à 5 Sgr pr. Heft.
Op. 31. **Rhapsodie für Violine und Pianoforte.** 25 Sgr.
Op. 32. **Drei Lieder für eine Tenorstimme** m. Clavierbegl. 20 Sgr.
Op. 33. **Concert für Violoncell.** 5 Thlr. 8 Sgr.
Pianoforte-Partitur 1 Thlr. 22 Sgr. Orchester-St. 3 Thlr. 16 Sgr.
Op. 34. **Drittes Streich-Quartett** G-dur 2 Thlr. 10 Sgr.
Op. 35. **Viertes Streich-Quartett** E-moll 2 Thlr. 10 Sgr.
Dasselbe für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Robert Volkmann 2 Thlr.
Op. 36. **Improvisationen am Clavier** 1 Thlr.
Op. 37. **Fünftes Streich-Quartett** F-moll 1 Thlr. 20 Sgr.
Op. 38. **Drei geistliche Gesänge** für gem. Chor mit Pianoforte-Begleitung. Drei Hefte. Partitur 1 Thlr.
I. Heft Part. 12 Sgr., Stimmen 10 Sgr. II. Heft Part. 12 Sgr., Stimmen 6 Sgr. III. Heft Part. 6 Sgr., Stimmen 6 Sgr.
Op. 39. **Die Tageszeiten.** Zwölf vierhändige Clavierstücke. Vier Hefte à 16 Sgr.
Op. 40. **Drei Märsche** für Clavier zu vier Händen 24 Sgr.
Op. 41. **Au tombeau du Comte Széchenyi.** Fantaisie pour le Piano 20 Sgr.
Op. 42. **Concertstück für Pianoforte** mit Begleitung des Orchesters oder eines Streich-Sextetts oder eines zweiten Pianofortes. Solostimme 2 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Sextettstimmen 1 Thlr. 20 Sgr. Zweites Pianoforte 25 Sgr.
Op. 43. **Sechstes Streich-Quartett** (Es-dur) 2 Thlr. 10 Sgr.

---

[68] Bei **C. Plenge** in **Kopenhagen** ist erschienen:

Cadence pour le Concerto en ut mineur de L. v. Beethoven composée par Ant. Rée. Op. 13. 10 Ngr.

---

[69] **Neue Musikalien**

im Verlage von **C. A. Spina** in Wien.

	Thlr.	Ngr.
Aurora, Auswahl beliebter Gesangscompositionen für 1 Singstimme mit Pfte.		
Neue Folge Nr. 11. **Hopp, J.,** Der Zuave, für Bariton	—	7½
Nr. 12. **Auber,** Jenny Bell, Oper, Fantaisie	—	7½
Nr. 13. **Blumenthal, J.,** Vergangene Tage	—	10
Nr. 14. - Abendlied	—	10
Nr. 15. **Boieldieu,** Die weisse Dame, Spinnlied	—	7½
Blumenthal, J., Op. 61. Le parfum, Réverie p. Piano	—	20
— — Op. 62. La petite Russie, Mélodie des bohémiens russes p. Piano	—	20
— — Op. 63. Les jours passés, Mélodie p. Piano	—	15
Doppler, Franz, Op. 15. Berceuse p. Flûte avec Acc. de Piano	—	12½
— — Op. 16. Mazourka de Salon p.	—	15
— — Op. 17. Nocturne, pour	—	12½
Fahrbach, Ph., Der musikalische Gesellschafter für eine Flöte: »Die Verschworenen« Oper von Franz Schubert, 2 Potp.: Nr. 100. 101 à	—	20
Gänsbacher, J., Schottische Volkslieder, für Pfte. übertragen. 2 Hefte à	—	17½
Offenbach, J., Der kleine Trommler, Männerchor mit Tenor-Solo, Partitur und Stimmen	1	—
Pacher, J. A., Op. 56b »Le pardon de Ploërmel« Opéra de Meyerbeer. Grande Fantaisie pour 2 Pianos	1	10
Schubert, Franz, Die Verschworenen, Oper, Auswahl der beliebtesten Gesänge, für den Umfang jeder Stimme einger. mit Begleitung des Pfte.	1	—
Verdi, G., Un ballo in maschera, Oper, vollständiger Clavierauszug	10	—
Derselbe auch in einzelnen Nummern.		
— — Vollständiger Clavierauszug zu 2 Händen	6	15
Wolff, E., Op. 248. Souvenir de Vienne, Valse de Salon p. Piano	—	20

---

[70] So eben erschienen, und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Thlr.	Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 49. Quartett für Streich-Instrumente. Op. 130 in B	1	—
— — Nr. 74. Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Op. 16 in Es. (mit beigefügten Stimmen)	1	15
— — Nr. 144—147. Sonaten für Pianoforte allein: Op. 53 in C. Op. 54 in F. Op. 57 in F-moll und Op. 78 in Fis.	1	27
— — Nr. 162—164. Variationen für Pianoforte solo: 6 Variationen Op. 34 in F. — 15 Variationen (mit Fuge) Op. 35 in Es. — 6 Variationen. Op. 76 in D	—	27
— — Nr. 215—220. Lieder und Gesänge mit Pianoforte. An die Hoffnung Op. 32. — Adelaide Op 46. — 6 Lieder von Gellert. Op. 48. — Acht Gesänge und Lieder. Op. 52. — Sechs Gesänge. Op. 75. — Vier Arietten und ein Duett. Op. 82	1	12
Stimmen-Ausgabe. Nr. 4. Symphonie Nr. 4. Op. 60 in B	2	27
— — Nr. 49. 50. Quartette für Streich-Instrumente: Op. 130 in B und Op. 131 in Cis-moll	2	24

Breitkopf und Härtel.

---

[71] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven's Ouvertüren

für das Pianoforte arrangirt von E. Pauer.

	Thlr.	Ngr.
Nr. 1. Prometheus	—	15
- 2. Coriolan	—	15
- 3. Leonore Nr. 1.	—	15
- 4. Leonore - 2.	—	20
- 5. Leonore - 3.	—	20
- 6. Fidelio (Leonore No. 4)	—	10
- 7. Egmont	—	15
- 8. Ruinen von Athen	—	10
- 9. Namensfeier	—	15
- 10. König Stephan	—	15
- 11. Weihe des Hauses	—	20

Complett in einem Bande Preis 5⅓ Thlr.

Vorstehende Arrangements eines ausgezeichneten Pianisten werden sich den Freunden Beethovenscher Musik besonders empfehlen.

[72]

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

RICHARD WAGNER'S WERKE.

	Thlr.	Ngr.
Das Liebesmahl der Apostel: »Gegrüsset seid, Brüder, in des Herrn Namen«. Eine biblische Scene für Männerstimmen und grosses Orchester:		
Partitur	2	—
Klavierauszug	1	20
Singstimmen	3	—
Lohengrin. Romantische Oper in 3 Akten.		
Partitur n.	20	—
Klavierauszug mit Text	8	—
Klavierauszug à 4 ms.	7	—
Klavierauszug à 2 ms.	5	—
Chorstimmen	2	15
Textbuch n.	—	4
—— Vorspiel für Pianoforte à 4 ms.	—	7½
—— - - - à 2 ms.	—	5
—— Marsch - - à 2 ms.	—	5

	Thlr.	Ngr.
Lohengrin. Lyrische Stücke. Ausgezogen und für eine Singstimme eingerichtet vom Componisten.		
Nr. 1. Elsa's Traum, für Sopran	—	10
Nr. 2. Elsa's Gesang an die Lüfte, für Sopran	—	5
Nr. 3. Elsa's Ermahnung an Ortrud, für Sopran	—	5
Nr. 4. Brautlied, für Sopran	—	5
Nr. 5. Lohengrin's Verweis an Elsa, für Tenor	—	7½
Nr. 6. Lohengrin's Ermahnung an Elsa, für Tenor	—	7½
Nr. 7. Lohengrin's Herkunft, für Tenor	—	7½
Nr. 8. Lohengrin beim Abschied, für Tenor	—	7½
Nr. 9. König Heinrich's Aufruf, für Bariton	—	5
Tristan und Isolde. Handlung in 3 Akten. Partitur n.	36	—

	Thlr.	Ngr.
Tristan und Isolde.		
Klavierauszug mit Text	10	—
Klavierauszug zu 4 Händen	10	—
Textbuch n.	—	20
Vorspiel. Partitur	—	25
—— — für Pianoforte zu 4 Hdn.	—	18
—— — - - zu 2 Hdn.	—	10
Eine Faustouverture für Orchester.		
Partitur	2	—
Orchesterstimmen	3	—
Für 2 Pianoforte zu 8 Händen	1	20
Für Pianoforte zu 4 Händen	—	25
Sonate f. Pianoforte. Neue Ausgabe	—	25
Polonaise f. Pianoforte zu 4 Händen	—	10
Iphigenie in Aulis. Oper in 3 Akten von Gluck. Klavierauszug mit Text, nach R. Wagner's Bearbeitung	6	15
Drei Operndichtungen, nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. 8. geh. n.	2	—

FRANZ LISZT'S WERKE.

	Thlr.	Ngr.
Symphonische Dichtungen, für grosses Orchester. In Partitur.		
Nr. 1. Ce qu'on entend sur la montagne (nach V. Hugo)	4	—
Nr. 2. Tasso. Lamento e Trionfo	2	—
Nr. 3. Les Préludes (nach Lamartine)	2	15
Nr. 4. Orphée	1	—
Nr. 5. Prométhée	2	—
Nr. 6. Mazeppa (nach V. Hugo)	3	—
Nr. 7. Fest-Klänge	2	15
Nr. 8. Héroïde funèbre	1	15
Nr. 9. Hungaria	3	15
Nr. 10. Hamlet	1	5
Nr. 11. Hunnen - Schlacht (nach Kaulbach)	1	20
Nr. 12. Die Ideale (nach Schiller)	2	15
Anhang. Varianten zu Nr. 7. Festklänge. — Kürzungen und Errata	1	—
Dieselben für zwei Pianoforte zu 4 Händen arrangirt vom Componisten. Partitur. (Die beiden Pianofortestimmen sind übereinander gedruckt, so dass zur Ausführung 2 Exemplare nöthig sind.)		
Nr. 1. Ce qu'on entend sur la montagne	2	5
Nr. 2. Tasso. Lamento e Trionfo	1	20
Nr. 3. Les Préludes	1	20
Nr. 4. Orphée	—	25
Nr. 5. Prométhée	1	20
Nr. 6. Mazeppa	2	—
Nr. 7. Festklänge	2	—
Nr. 8. Héroïde funèbre	1	5
Nr. 9. Hungaria	2	—
Nr. 10. Hamlet	2	—
Nr. 11. Hunnen - Schlacht	1	20
Nr. 12. Die Ideale	2	15

	Thlr.	Ngr.
Symphonische Dichtungen, für ein Pianoforte zu 4 Händen arrangirt vom Componisten.		
Tasso	1	15
Les Préludes	1	12
Orphée	—	20
Prometheus	1	10
Festklänge	1	5
Symphonie zu Dante's Divina Commedia für grosses Orchester und Sopran- und Alt-Chor. Partitur	5	15
—— für 2 Pianoforte arrangirt vom Componisten	3	15
Missa quatuor vocum ad aequales (II T. T. et II B. B.) concinente Organo.		
Partitur	1	15
Singstimmen	1	—
Pater noster et **Ave Maria.**		
Partitur	—	15
Singstimmen	—	10
Ave Maria für Orgel eingerichtet von A. W. Gottschalg	—	10
Fantasie und Fuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem undam« aus der Oper: Der Prophet von Meyerbeer für Orgel oder Pedalflügel oder zu 4 Händen	2	—
Zwei Stücke aus R. Wagner's Tannhäuser und Lohengrin. Arr. für das Pianoforte zu 4 Händen.		
Nr. 1. Einzug der Gäste auf Wartburg	1	—
Nr. 2. Elsa's Brautzug zum Münster	—	15
Grosses Concert-Solo für Pianoforte E moll	1	15
Consolations, für Pianoforte	1	5
Etudes d'exécution transcendante. Seule édition authentique, revue par l'auteur. Cah. I. et II. à	2	15
Concert-Paraphrase über Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum für Pianoforte	1	10
Illustrations du Prophète de G. Meyerbeer.		
Nr. 1. Prière. Hymne triomphale. Marche du sacre	1	10
Nr. 2. Les Patineurs	1	10
Nr. 3. Pastorale. Appel aux armes	1	10
Zwei Stücke aus R. Wagners Tannhäuser und Lohengrin für Pianoforte.		
Nr. 1. Einzug d. Gäste auf Wartburg	—	20
Nr. 2. Elsa's Brautzug zum Münster	—	10
Phantasiestück üb. Motive aus Rienzi von R. Wagner für Pianoforte	—	25
Sonate für Pianoforte. H dur	1	15
Spinnerlied aus: Der fliegende Holländer von R. Wagner für Pianoforte	—	25
Aus Richard Wagner's Lohengrin für Pianoforte.		
Nr. 1. Festspiel und Brautlied	1	—
Nr. 2. Elsa's Traum u. Lohengrin's Verweis an Elsa	—	15
Cinquième Symphonie de Beethoven. Partition de Piano	2	—
Sixième Symphonie de Beethoven. Partition de Piano	2	—
Adelaide von Beethoven. Für das Pianoforte übertragen	—	20
An die ferne Geliebte. Liederkreis von L. v. Beethoven f. Pfte. übertragen	1	—
Lieder von Robert Franz für Pianoforte übertragen. Heft 1—3 à	—	25
Mendelssohn's Lieder, für Pianoforte übertragen. Nr. 1. 4. 6. à 10 Ngr. Nr. 2. 7½ Ngr. Nr. 3. 12½ Ngr. Nr. 5. 15 Ngr.		
Grandes Etudes de Paganini transcrites pour le Piano. Cah. I. II. à	1	10
—— Les mêmes séparées. Nr. 1. 15 Ngr. Nr. 2. 12 Ngr. Nr. 3. 18 Ngr. Nr. 4. 5. à 10 Ngr. Nr. 6. 20 Ngr.		

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. März 1863. **Nr. 11.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Zum Verständniss kirchlicher Tonkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. — Recensionen (Gesang und Oper von Schmidt). — Berichte aus Darmstadt und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Zum Verständniss kirchlicher Tonkunst des 16. und 17. Jahrhunderts.

Es gehört unter die grossen Verdienste Thibaut's, dass er durch seine Schrift: »Ueber Reinheit der Tonkunst« — vor nun beinahe 40 Jahren den Sinn für alte Tonkunst wieder erweckte. Sie und Anfechtungen aller Art, die er damals in öffentlichen Blättern zu bestehen und abzuwehren hatte, lenkten manches Auge auf dies bisher halb verschollene Gebiet der Tonkunst, um selbst zu prüfen und zu würdigen; da hat sich denn die geringe Zahl seiner Anhänger allmälig so vergrössert, dass jetzt eine Masse bedeutender Kräfte dem Studium jener drei musikalischen Gebiete zugewandt ist, die von ihm besonders in den Vordergrund gestellt wurden: dem Choral, kirchlicher Figuralmusik jener Zeit, und dem weltlichen Volksgesange überhaupt.

Wie Vieles ist seitdem zu Tage gefördert, was in jener Schrift, wenn auch nicht seine ersten Keime, doch einen ganz besondern Antrieb zum frischen Fortwachsen erhielt! Mit Vorliebe hat man sich, bei wiedererwachtem kirchlichen Leben und Volksbewusstsein, dem kirchlichen wie weltlichen Volksgesange zugewendet. Es liegt eine grosse Menge weltlicher alter Volkslieder mit ihren eigenthümlichen alten Singweisen, wie sie noch im Munde des Volkes leben, aber leider immer mehr auszusterben drohen, gegenwärtig aus ganz Deutschland gesammelt und in Druck erhalten, vor. Noch mehr fast ist das alte kirchliche Volkslied und dessen Singweise, der Choral, dem fleissigsten Sammeln und Forschen unterzogen. Wir besitzen hier gegenwärtig fast wohl Alles, was frühere Zeit Grosses und Schönes auf diesem Gebiete geschaffen hat, in Originalwerken, getreuen Partituren und zeitgemäss erachteten Bearbeitungen.

Wenn auch weniger, aber Bedeutendes, ist auf dem Felde der figurirten Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrh. geleistet. Es sind manche jener alten Tonwerke in leicht zugänglichen Partituren unserer Tage gedruckt, die sonst schwer und meist fehlerhaft fast nur aus Rom abschriftlich zu beziehen waren; es bringen Gesangvereine aller grössern Städte jetzt Werke jener alten Kunst zur Darstellung, die man ebenfalls sonst nur an einzelnen Tagen in Rom hören konnte; auch unsere Kirchen selbst öffnen sich wieder den lange verklungenen heiligen Gesängen jener Zeit, und Sinn für sie und Freude an ihnen wächst aller Orten.

Noch mehr aber ist für sie darin geschehen, dass Liebhaber und Bibliotheken, wieder aufmerksam gemacht auf den Werth der alten Originaldrucke, nun eifrigst die lang in Staub und Moder Begrabnen und Vergessnen aufsuchten, und den übrigen Werken menschlicher Kunst und Wissenschaft gleichhielten. So ist denn jetzt eine staunenswerthe Masse trefflicher Werke der alten Theorie wie Praxis zu Tage gefördert, von denen man früher nur halb oder gar nichts wusste, und jeder kann leicht und mühelos das in Einsicht nehmen, was sonst grossen Schwierigkeiten unterlag oder unmöglich war.

Nicht Modesucht hat diesen schnellen, merkwürdigen Umschlag hervorgerufen, und namentlich den alten Choral und die kirchliche Figuralmusik wieder zu erfreulichem Leben erweckt — wie wäre das bei so vielen Ernstgesinnten, Besonnenen, die sich damit beschäftigen, und bei einer so erhabenen, gottgeweihten Kunst irgend möglich! — sondern einzig der innere Werth des Gegenstandes selbst. Diesen ihren Werth können wir auch nicht hoch genug anschlagen, da beide Richtungen, sowohl der kirchliche Volks- wie Figuralgesang, wie er aus dem 16. und Anfange des 17. Jahrhunderts vorliegt, das eigentliche Wesen kirchlicher Tonkunst bis jetzt am reinsten, tiefsten und schönsten dargestellt haben. Dies, von Sachverständigen allerdings längst Anerkannte, wollen wir hier auch für Andere näher darthun.

Wenn von Choral als kirchlichem Volks- oder Gemeindegesange die Rede ist, so kann wohl nicht mehr bezweifelt werden, dass derselbe nur einstimmig, unisono, auszuführen sei, während die harmonische Zuthat, als Trägerin der Singweise, der begleitenden Orgel zusteht. So weit werden unsere Gemeinden nie musikalisch zu bilden sein, um ihnen mehrstimmigen Choralgesang anzuvertrauen. Liesse sich's aber doch erreichen, so würde dieser musikalische Gewinn an dem Grundwesen kirchlichen Gemeindegesanges mehr zerstören, als aufrichten. Die Choralweise ist der alleinig populär musikalische Ausdruck des kirchlichen Gemeingeistes. Auf diesem seinen musikalischen Urboden steht und fällt der Gemeindegesang. Jung und Alt, Mann und Weib, sprechen einstimmig das gemeinsame Bekenntniss, das gemeinsame Lob Gottes und ihre Anbetung in derselben von der Kirche aufgenommenen Singweise, in denselben Liederworten aus. Dies gemeinsame Bekenntniss der Gemeinde würde jedoch bei ihrem mehrstimmigen Gesange, durch der Kunst angehörige, in sie verlegte Harmonien, derartig getrübt und zersplittert, dass nur eine

Stimme durch bevorzugte Melodie das Gemeinsame ausspräche, während die andern, blos begleitenden, dem Subjectivismus des Contrapunktisten verfielen. Gerade diese, wie aus einem Munde kommende Urgewalt der gemeinsamen Melodie, die immer siegend durch das übrige subjective Leben der von der Kunst hinzutretenden Harmonien wie eine leuchtende Feuergarbe schreitet, ist es, welche dem kirchlichen Gemeindegesange eigen sein muss, soll er nicht Gemeindegesang, sondern Kunstgesang werden. Die vielen harmonischen Bearbeitungen des Chorales aus seiner Blüthezeit sind auch eben so wenig für den eigentlichen Gemeindegesang gewesen, wie unsere jetzigen, sondern waren für die Orgelbegleitung, den gelernten Singchor und zur häuslichen Erbauung. Dort aber steht die harmonische Zuthat auf ganz anderm Boden und namentlich bei dem gelernten Singchore, dem es, abwechselnd mit der Gemeinde, wohl zukommt, dieselbe von der Gemeinde einstimmig gesungene Weise auch harmonisch zu erheben, und diese selbst, wenn auch nun subjectiv einseitig, in seiner Mehrstimmigkeit durch Kunst auszuschmücken.

An diesem Verfahren ist auch wesentlich im Allgemeinen, gegen früher, nichts geändert worden; die Verschlechterung betraf hauptsächlich die Singweisen selbst, denen die verfallende Kunst mit der Zeit die ursprüngliche volksthümliche Gestalt dadurch benahm, dass sie die Rhythmen derselben durch Egalisirung aller Notenwerthe zerstörte, und pedantische Einförmigkeit der Perückenzeit, statt lebendiger Einstimmigkeit des Volkes, hervorrief.

Die schönsten und meisten der in die Kirche übergegangenen Singweisen sind bekanntlich aus dem weltlichen Volksliede genommen, wie denn das Kirchenlied selbst vielfach nur Umdichtung des weltlichen Liedes ist, und einen Hauptanstoss von dorther erhielt. Man suchte die populärsten Singweisen absichtlich hervor, legte ihnen kirchliche Lieder unter, ganz in den Versmaassen der weltlichen Volkslieder, um die anstössigern weltlichen Worte zu verdrängen, um den neuen Liedern selbst rasch Eingang und Verbreitung zu gewinnen, da man den unberechenbaren Einfluss kirchlichen Volksgesanges erkannt und erprobt hatte. Sagt ja ein Jesuit: Hymni Lutheri animos plures quam scripta et declamationes occiderant.

In ihrer alten, volksthümlichen, rhythmischen Gestalt finden sich jene Choräle nun in allen Choralbüchern des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Erst dann, als die geistliche Liederdichtung selbst mehr Ausdruck des Subjectiven, der Betrachtung, Anschauung des Einzelnen, überhaupt der Kunst, statt des kirchlichen Gemeingeistes wurde, wie namentlich unter M. Opitz, damit aber die alte Popularität einbüsste — gingen auch die alten rhythmischen Choralweisen, zugleich mit dem Verfalle der Singschulen, allmälig ihrem Untergange zu; sie drückten sich in die starre, unvolksthümliche Gestalt zusammen, in welcher sie sich leider kirchlich eingebürgert haben.

Die Bemühungen unserer Tage, jenen alten rhythmischen Gemeindegesang in der Kirche wieder einzuführen, behalten wir einer besondern Darstellung vor, Bemerkungen, Erörterungen und Wünsche daran knüpfend.

Wenden wir uns nun zu dem andern Theil unserer alten kirchlichen Tonkunst — zur Figuralmusik.

Hier treten wir ganz auf das gegentheilige Gebiet, auf das der Kunst. Die alte kirchliche Figuralmusik ist fast durchgängig polyphonisch-kanonischer Art, d. h. eine Stimme ahmt immer mehr oder weniger streng das Melos der andern Stimme nach. Es macht sich dabei keine melodisch besonders geltend, sondern sie haben alle das fast Gleiche.

Derselbe Kanon des Glaubens, dieselbe Form des Lobes, der Verherrlichung, der Anbetung Gottes, die alle Glieder der Kirche, Jung und Alt, Vater und Sohn, Mutter und Tochter vereinigt, bindet auch hier in kanonischer Form die verschiedenen Stimmen, welche zu dieser Gottesverehrung musikalisch versammelt sind. Es ist wieder die Gemeinde, welche sich, nur von dazu Befähigten, auf dem Gebiete der Kunst ausspricht. Nicht die einzelne, subjective Glaubensmeinung soll in der Kirche ausgesprochen werden, sondern das Dogma der Kirchengemeinschaft selbst, und ebenso ist dessen Manifestation in jener alten, kirchlichen Figuralmusik nicht bevorzugt an Einzelne vertheilt, sondern fortwährend an den Chor und zwar immer gleichmässig, wenn auch zuweilen in mehr oder weniger denn vier Stimmen, als Repräsentanten der Gemeinde.

Darin, dass dieser polyphonisch-kanonische Gesang keine Stimme bevorzugt, vielmehr alle melodiös als gleichberechtigt erscheinen lässt, hat derselbe ganz andere Normen seiner Bildung, wie der homophone Satz, oder der polyphone, der nur eine Stimme als Melodie bevorzugt, während die andern zur harmonischen Begleitung dienen. Diese sich ergebenden Normen aber, denen die alten Kirchentonarten noch ein objectiveres Gepräge aufdrücken, schliessen das Subjectiv-Willkürliche aus, sie sind im Dienste des Ganzen stehend, bestimmend für den Satz; sie müssen sich auch der Hauptsache nach immer gleich bleiben, während der homophone, oder polyphone mit bevorzugter Melodie, allen erregteren Eingebungen der entfesselten Phantasie freigegeben, dem grössten Willkürwechsel unterliegt. Daher die Erscheinung, dass jene polyphonkanonischen Sätze im Wesentlichen so wenig veralten, während diese letztern sich fast mit jedem Jahrzehnt dem wandelbaren Modegeschmacke fügen. Sie sind, wenn man will, in aller ihrer künstlichen Form doch populär, in dem Sinne, wie das Dogma selbst, gegenüber der einseitigen Auffassung.

Diese unverwüstliche Jugend haben sie, trotz ihres beiderseitigen Standpunktes auf den entgegengesetzten Enden der Tonkunst, gleich den Volksweisen, mit denen sie auch noch einen andern Vorzug theilen, nämlich den: des ganzen äussern Schmuckes, wie der Vortrag anderer Tonstücke durchaus verlangt, fast gar nicht zu bedürfen. Das Steigen und Fallen der Volksmelodie in den einfachen, klaren Rhythmen, giebt ihr von selber die zu ihrer Darstellung nöthige Schattirung und jede pretiösere Zuthat der Kunst würde den Reiz ihrer Unschuld zerstören. Eben so erzeugt sich jene kirchliche Figuralmusik im Steigen und Fallen der einzelnen Stimmen, je nachdem sie das Thema ergreifen oder verlassen, ihren Wechsel von Licht und Schatten, und bedarf es alle dessen nicht, was andere subjectivere Kunst zur vollen Darstellung bringen muss.

Hierin, und noch in einem andern, gleich näher anzugebenden Punkte, deutet sie auf ihren alten, volksthümlichen, weltlichen Mutterboden zurück.

Nicht auf dem Gebiete der Kirche, durch grüblerische Mönche, wie man so lange geglaubt hat, ist diese polyphonkanonische Kunst entstanden, sondern unter dem freien, in glücklicher Verfassung regsamen Bürgerthume der mit Friede und Wohlstand vor Allen gesegneten Niederlande. Dort, an fröhliche Lieder, zur Erheiterung des Lebens, knüpfte sie den ersten künstlichen Spitzenschmuck des Stimmgewebes, der dann im Luxus der fürstlichen Höfe sich immer weiter entfaltete. Erst später erhielt sie Eintritt in die Kirche, und ob sie nun erst auf den eigentlichen Boden versetzt, den weltlichen Leib, gleich dem alten Chorale, verklärte — noch bleibt ihr die alte Erinnerung

an das mütterliche Element darin, dass sie die weltlichsten, populärsten Singweisen zu Thematen ihrer kirchlichen Figuration namentlich in Messen zu nehmen liebt, ein Verfahren, das zwar von Rom verboten, doch noch lange in Italien, Frankreich und Deutschland fortbestand.

Man hat diesem polyphonisch-kanonischen Style vorgeworfen, der Calcul, die Factur erkälte den musikalischen Inhalt mehr, als das aus dem Gefühle stammende Wesen der Tonkunst vertrage, dass er überhaupt mehr für den Künstler und Kenner, als für den Laien von Werth sei. Man kann dies bei vielen der frühern Erzeugnisse gern zugeben, wo mehr auf gerade Nichtübelklingen als auf Gutklingen gesehen ist. Die Blüthezeit kirchlicher Figuralmusik aber stellt Form und Inhalt in so schöner Vereinigung dar, wie wir auf diesem Gebiete, bis jetzt wenigstens, nichts Besseres aufzuweisen haben. Findet unsere verwöhnte, überreizte Opernzeit zwar nicht das bewegte, farbenbunte Wechselspiel der Leidenschaften, den Prunk und Pomp der Welt an ihnen, so erschliessen sie dafür jene Ruhe, Würde, Erhabenheit und gottbegeisterte Wärme, die eben in der Kirche menschliche Leidenschaften und Eitelkeiten zum Schweigen bringen, und zu Friede und Freude in Gott verklären sollen.

Dass die alten Meister des 16. Jahrh. hier das Höchste geleistet haben, ist wohl unbestreitbar; es zeigt sich schon durch ihr dreihundertjähriges, wenn auch nur theilweises, locales Fortbestehen in der Kirche, durch alle Stürme der Zeit, durch allen Wechsel der Mode und des entgegengesetzten Geschmacks; es zeigt sich noch erfreulicher in ihrer jetzigen Wiederauferweckung.

Dieser ihr kirchlich-musikalischer Werth wird uns aber nicht einzig durch Verständniss der technischen Kunst erschlossen, sondern es hat auch hier, wie in aller Poesie, jeder musikalisch sinnigere Mensch den Schlüssel zu diesem Zauberhorte in eigener Brust.

Wie aber in aller Kunst ein Steigen und Fallen eintritt, so auch in dieser. Das Aufgeben der alten Tonarten, das allmälige Aufkommen des Theaters, der Oper, drängte auch die figurirte Kirchenmusik auf das Gebiet des Subjectiven, auf das Oratorium, dessen Keime schon in den frühern Passionsmusiken lagen.

Auf diesem Gebiete müssen wir den Heroen Bach und Händel die Palme des Sieges und der Unsterblichkeit zuerkennen. *) F. W. Freiherr von Ditfurth.

Recensionen.

Gesang und Oper. Kritisch-didactische Abhandlungen in zwanglosen Heften. Herausgegeben von Maria Heinr. Schmidt. Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung. 1861—1862. 1.—4. Heft à 12 Ngr. n.

A. v. W. Der Verfasser der bis jetzt erschienenen 4 Hefte scheint ein ehemaliger Opernsänger zu sein, der jetzt in Lübeck als Gesanglehrer wirksam ist. Er kann nicht mehr ruhig zusehen, wie das geliebte Feld seiner Wirksamkeit immer mehr verwildert und den Charakter einer schönen Kunst verliert, fühlt sich vielmehr im Innern gedrängt, seine Ansichten und Erfahrungen laut werden zu lassen, um die Nothwendigkeit zur Erkenntniss bringen zu helfen, dass kräftige Maassregeln, wirksame Mittel erforderlich sind, um einem gänzlichen Verkommen edler und bedeutungsvoller Kunstzweige vorzubeugen. Auch ladet er im Vorwort alle Gesangskundigen und mit dem Wesen des musikalischen Drama's inniger vertrauten Künstler ein, ihm für seine Hefte im obigen Sinne geschriebene grössere und kleinere Artikel zu liefern, um viribus unitis »den Missbräuchen in Gesang und Oper entgegenzutreten, der bessern Erkenntniss den Weg zu bahnen und ihr zu endlichem Siege zu verhelfen,« — eine Aufforderung, der bis jetzt noch Niemand nachgekommen zu sein scheint, da die vorliegenden Hefte ausschliesslich nur die etwas bunt durcheinanderlaufenden Expektorationen des Hrn. Schmidt über die Geschichte der deutschen Oper, die Eigenschaften eines tüchtigen Bühnensängers, die Erfordernisse zu einem guten Gesanglehrer, die heutigen Gesangzustände und Opernverhältnisse, die schlechten Textbücher, dann über die Unkenntniss der Gesangkunst und des Theaters Seitens der Operncomponisten, über Weber, Spohr, Marschner, Meyerbeer und Wagner, die Operncapellmeister, Regisseure und Chordirectoren, über seine eigene Gesangsmethode, die Lieder-Literatur, Opernkritik, den Dr. Hermann Zopff'schen Verein zur Hebung der deutschen Oper in Berlin, die Wahl von Concert-Gesangstücken, die Gründe der heutigen Sängernoth etc. in sehr umfänglichen, durch keinerlei Abschnitte und Ueberschriften übersichtlicher gemachten und überdies an häufigen Wiederholungen leidenden Abhandlungen enthalten. So findet sich z. B. in Heft I S. 18 eine Erklärung des Portamento, die Heft IV S. 31 ff., nur etwas ausgeführter, wiederkehrt, und ebenso begegnen uns die in Heft I S. 52 ff. dargestellten Erfordernisse zu einem tüchtigen Gesanglehrer in Heft IV S. 44 auf's Neue. Solche Formmängel werden durch den Titel: »Zwanglose Hefte« weder gerechtfertigt, noch aufgehoben. Man ermüdet über der Lectüre solcher zwanglos breiten und nicht einmal durch ein Inhaltsverzeichniss einigermaassen handlich gemachten Betrachtungen, obwohl dem Styl derselben eine gewisse ansprechende Glätte und Gewandtheit zugestanden werden mag.

So viel über die Form unserer Hefte. Was ihren Inhalt betrifft, so bürgt derselbe allerdings für guten Willen und meist auch für die richtige Einsicht des Verfassers; aber er bringt, ausser etwa bei der sehr eingehenden Entwicklung seiner eigenen Gesangsmethode, nicht viel Neues und bleibt uns, bis jetzt wenigstens, was wir am meisten beklagen, gerade das schuldig, was wir zu hören am allermeisten gespannt waren, nämlich die Angabe der »kräftigen Maassregeln und wirksamen Mittel«, die der Verfasser gegen den Ruin der Oper und des Gesangs angewendet wissen möchte. In allen 4 Heften haben wir über diesen wichtigsten Punkt nur ganz allgemeine Andeutungen und etwa einzelne, überdies schon oft gehörte fromme Wünsche gefunden, wie z. B. dass man in Deutschland namhafte Preise auf ein gutes Opernbuch aussetzen, dramatische Gesangschulen stiften, die Spielhonorare abschaffen solle u. dgl. mehr. Freilich merkt man es dem jederzeit wohldenkenden und von reinem Kunsteifer ohne selbstsüchtige Nebenzwecke getriebenen Herrn Schmidt an, dass er ein Praktiker ist, der alle Schäden unseres Opernwesens aus der unmittelbarsten Nähe studirt hat, und sie nicht blos vom Hörensagen kennt; doppelt schade ist es daher, dass er uns nicht auch noch mit recht praktischen Vorschlägen über das Bessermachen beschenkt hat, die seinem edeln

*) Wir geben dieser Ansicht gerne Raum, wenn wir auch nicht unbedingt beistimmen können. Die Grundanschauung, welche Seb. Bach's Kirchenmusik nicht als solche gelten lassen, sondern dem Oratorium zuweisen will, scheint uns schon deshalb nicht ohne Weiteres annehmbar, weil das Oratorium dramatische Elemente enthält, welche den Cantaten und Motetten Bach's ferne liegen; denn die Form der Cantaten namentlich, mit ihren Arien und Recitativen, kann doch allein nicht entscheidend sein. Wir kommen übrigens auf diese Frage noch zurück. D. Red.

Bestreben erst den wahren Werth verleihen würden. Aber freilich — wie schwer ist's da zu helfen, wo Alles, was bei dieser Hülfe mit Hand anlegen müsste, gegen jede mögliche wirksame Reform sich förmlich verschworen zu haben scheint! —

Im Einzelnen vermögen wir gleichfalls den im Allgemeinen gesunden Ansichten des Herrn Schmidt nicht ganz beizutreten. So sehr wir sein patriotisches Gefühl achten, das sich an verschiedenen Stellen so lebhaft und lauter ausspricht, so dünkt er uns doch durch dasselbe manchmal zu einer Ueberschätzung der vaterländischen Kunst, namentlich gegenüber der italienischen, verleitet worden zu sein. So lässt sich z. B. seine in Heft II S. 33—34 versuchte Rechtfertigung des »Fidelio« gegen den Vorwurf der Unsangbarkeit kaum durchgehends aufrecht erhalten; nicht blos die Arie des Florestan, sondern weit mehr noch das Kerkerquartett und einzelne Stellen der Leonoren-Arie sind unter allen Umständen mindestens überaus unbequem zu singen, und widerstreben überhaupt einer rein gesanglichen Wirkung, — freilich nicht in dem Maasse wie die Wagner'schen Ungeheuerlichkeiten, aber doch immerhin genugsam, um es, wie in höherem Grade bei den Chören der 9. Symphonie und in der Messe in D, recht aufrichtig bedauern zu lassen, dass Beethoven, bei dem fast alle Instrumente immer so schön singen, der menschlichen Kehle nicht etwas mehr Cantilene zugetheilt hat.*) Wenn der Verfasser in Heft III S. 4 sagt, dass Italien heute nicht mehr das Geheimniss der richtigen Gesangsmethode besitze, so ist dies allerdings Dank der jetzt dort üblichen Verdi-Schreierei zuzugeben, etwas sanguinisch aber ist es, anzunehmen, Deutschland könne und werde nun eine eigene oder gar eine bessere Methode erfinden. Will man der nackten Wahrheit vorwurfsfrei die Ehre geben, so muss man einräumen, dass die deutsche Nation zwar eine sehr musikalische und in seltenem Grade auch stimmbegabte ist, dass sie aber trotzdem zum Kunstgesange auffallend wenig Talent besitzt, und dass jetzt kaum irgendwo in der Welt in Bausch und Bogen schlechter gesungen und schiefer über Gesangsleistungen geurtheilt wird, als in unserm Vaterlande. Es scheint uns eine gewisse Delicatesse des Gefühls zu fehlen, die nirgends mehr Noth thut, als beim Gesange, der weder — was der deutsche alternativ fast immer ist — weichlich-sentimental, noch roh-brutal sein soll und dessen ganzes Geheimniss in einer Feinheit des Geschmackes beruht, den von deutschen Sängerinnen bisher nur die Sontag vielleicht in vollem Maasse besessen hat. In Betreff der Schmidt'schen Gesangslehre stimmen wir dem Grundsatze (III, 33), bei den Uebungen mit der chromatischen und nicht mit der diatonischen Tonleiter zu beginnen, vollständig bei und halten auch die Heft IV S. 43 entwickelte Art des Solmisirens (so dass die Silben do, re, mi, fa, la, sol, la, si vom Lehrer selbst ganz beliebig und lediglich nach dem musikalischen Bedürfnisse den Noten der Solfeggien untergelegt werden) für durchaus empfehlenswerth. Dagegen vermögen wir dem Princip (III, 23 ff.), den Unterricht mit der Messa di voce anzufangen, nicht beizupflichten. Das kunstgerechte An- und Abschwellen des Tons ist für den Neuling so ausserordentlich schwer und ermüdend zugleich, dass Garcia, Panofka und andere altbewährte Gesangsmeister vollkommen Recht haben, es erst dann üben zu lassen, wenn der Schüler mit der Tonbildung, der Registerausgleichung, dem kunstgemässen Athmen und Athemsparen, sowie dem Crescendiren und Decrescendiren einer schnell gesungenen Tonleiter schon völlig im Reinen ist. Das filar il tuono setzt voraus, dass der Sänger die grösste Herrschaft über sein Organ erlangt habe; sonst vermag er eben nicht nach seinem Willen einen Ton beliebig anwachsen und abnehmen zu lassen. Um diese Herrschaft über das Organ zu erlangen, dazu gehören vorbereitende Uebungen; es ist unlogisch, das schwierigste Problem gleich Anfangs lösen zu wollen, und es überrascht uns sehr, zu hören, dass Herr Schmidt die praktische Erfahrung bei seinem Gesangsunterricht gemacht haben will, »das unmerkliche Athmen, das Erzielen eines grossen Tons mit geringem Athemaufwande, die ungezwungene Tongebung, die unfehlbar sichere Beherrschung beim Einsetzen und Aushalten der Töne in allen nur möglichen Stärkegraden, die Herstellung einer im Toncharakter gleichmässigen Scala, sowie die zweckmässige Erweiterung derselben nach beiden Seiten hin, endlich die reine Intonation« — dies Alles, was allerdings bei der Messa di voce beansprucht wird, lasse sich auf das Vortrefflichste gleich ab ovo dem Schüler in dieser einzigen Uebung beibringen. Wäre dies der Fall, so blieben ja nach dieser einen Uebung nur noch einige Agilitätsexercitien übrig, und der perfecte Sänger könnte aus der Pistole geschossen werden. Aber dem ist leider! nicht so. Bis ein Sänger eine tadelfreie Messa di voce erlernt, hat er erst einen langen, mühsamen Weg zu durchlaufen, der nur durch methodische Fortschritte vom Leichtern zum Schwerern abgekürzt und erleichtert werden kann. Mit dem Schwersten beginnen, weil man freilich alle Kunstregeln daran auf einmal demonstriren kann, heisst sicher nicht zweckmässig unterrichten. Bedenklich scheint uns auch, was in Heft II S. 66—71 vom Takthalten beim Gesangsvortrage gesagt ist. Wenn der Verfasser hier für das Recht des Sängers, das Tempo nach seinem Gefühle zu beschleunigen oder zurückzuhalten, gegen die metronomisch taktschlagenden Capellmeister in die Schranken tritt, so möchten wir uns bei dieser Gelegenheit doch gestatten, darauf aufmerksam zu machen, dass die wahre Kunst eines edlen Gesangsvortrags darin besteht, streng im Takte zu bleiben und dennoch auf's Höchste ausdrucksvoll zu singen, und dass von einer der grössten dramatischen Sängerinnen aller Zeiten, der Pasta, gerade hierin ewig Nachahmungswürdiges, aber Unerreichtes, geleistet worden ist. Nichts ist abscheulicher und unmusikalischer, als das jetzt überall so beliebte, namentlich aber der schlechten italienischen Schule eigene, gefühlvoll sein sollende Ausserdemtaktsingen, was Manuel Garcia z. B. auf das Strengste verpönt, und das mit Recht, denn jedes wirklich gute Musikstück wird dadurch geradezu ruinirt. Allein so schlimm hat es Herr Schmidt gewiss auch nicht gemeint; er nimmt sich nur öfters seiner, wie es scheint, ehemaligen Collegen allzu bedingungslos gegen ihre Tyrannen, die Theaterdirectoren (s. Heft IV S. 61 ff.) und Capellmeister, an. Wir hätten auch dagegen nichts, da wir sehr wohl wissen, dass diese Herren häufig viele unverantwortliche Attentate gegen die Heiligkeit der Kunst verüben, — wenn nur (was der Verfasser doch selbst keineswegs annimmt) die heutigen Opernsänger wirklich solche Ideale wären, dass man ihnen zu Nutz und Frommen der Kunst das Recht einräumen könnte, ihren Willen gegen den der Directoren zur Geltung bringen zu dürfen.

Herr Schmidt kennt das Opernwesen gründlich, — das beweisen hauptsächlich seine sehr wahrheitsgetreuen Schilderungen von den tagtäglichen Hergängen des Büh-

*) Uns ist im Fidelio ein solcher Mangel an »Cantilene« nie aufgefallen, während wir zugeben, dass in der 9. Symphonie, in der grossen Messe, Manches ungesangmässig gesetzt ist. Im Fidelio durfte Beethoven wohl die Besiegung der in der Composition liegenden Schwierigkeiten durch dramatische Gesangskünstler fordern. D. Red.

nenlebens, — und auch mit der Gesangskunst scheint er wohl vertraut zu sein — — ob ihm aber auf dem eingeschlagenen Wege die Reform dessen, was so tief im Argen liegt, gelingen werde, das möchten wir bezweifeln. Ehre jedoch seinem Streben, auch wenn es ein fruchtloses sein sollte!

Berichte.

Darmstadt. ϱ. Auch bei uns am Mittelrhein ist das Wiederaufleben Ihrer schon früher von uns hochgeschätzten »Musikalischen Zeitung« freudig begrüsst worden; wir sind Freund des Schaffens »viribus unitis« und versprechen uns von einem Blatte, das die deutschen Bruderstämme unter einem grossdeutschen Banner der ernsten bedeutenden Musik auf's Neue zu sammeln sucht, die besten Früchte in mehrfacher Hinsicht. Erlauben Sie auch mir, ein Glied dieser Genossenschaft zu sein und Ihnen für heute eine kurze Zusammenstellung dessen zu geben, was in dem Musikleben unserer Residenz auswärts Interesse erregen könnte.

Man kann die musikalischen Leistungen von Darmstadt in zwei Gruppen theilen: jene des nur aus Dilettanten bestehenden, von Hofmusikdirector C. A. Mangold geleiteten Musikvereins, und sodann die der selbständigen Productionen des Hoforchesters unter Hofcapellmeister Schindelmeisser's Direction. Das Virtuosenthum findet hier, mit wenigen Ausnahmen, einen nicht günstigen Boden und tritt daher nur äusserst sporadisch auf. Ich sagte vorhin, dass der Musikverein nur aus Dilettanten bestehe, diess möchte bei Manchen wohl Zweifel darüber erregen, ob dann seine Leistungen überhaupt wirklichen Kunstwerth besässen. Die allgemeine Stimme hat hier nun diese Frage bejaht: in der Pflege der edlen Kunst, in der äusserst sorgfältigen, ich möchte sagen, weihevollen Ausführung der besten Vocalwerke älterer und neuerer Zeit nimmt der Musikverein einen hohen Rang ein, und dass dem so ist, verdankt er wesentlich den langjährigen unausgesetzten Bemühungen seines höchst begabten Dirigenten C. A. Mangold, des Componisten der »Hermannschlacht«, des »Frithjof«, »Abraham«. Der Verein giebt in jeder Saison 5 Concerte, davon 3 (Oratorien) in Begleitung der Hofcapelle, das letzte (Charfreitags-) Concert stets in der Kirche. Das erste Concert dieser Saison brachte uns ein bisher hier noch nicht gehörtes Oratorium: »das neue Paradies«, von dem Baseler Musikdirecter Ernst Reiter, und wurde im Allgemeinen beifällig aufgenommen; das nächste grössere Concert soll Schumann's Paradies und die Peri sein, welches Werk hier bis jetzt noch nicht öffentlich zu Gehör gebracht wurde. Das Charfreitags-Concert dürfte uns wohl wieder Bach's herrliche Matthäus-Passion bringen, ein Werk, welches trotz seiner eminenten Schwierigkeiten zur Freude aller echten Kunstgenossen schon zahlreiche Aufführungen in Deutschland erlebt hat (unseres Wissens in Leipzig, Berlin, Köln, Wien, Bremen, Frankfurt a. M., Hamburg, Dresden etc.). Sie ersehen aus dieser etwas aphoristischen Zusammenstellung, dass der Musikverein seine Schwingen rege entfaltet und dem interessanten Neuen ebenso gerecht zu werden sucht als dem bewährten Alten.

Unser Hoforchester, unter Ludwig I. bekanntlich eins der vorzüglichsten Deutschlands, zählt auch jetzt noch eine bedeutende Zahl tüchtiger Kräfte, doch ist nicht zu verkennen, dass es an diesem alten Ruhme zehrt und demselben keine neuen Zweige aufgesetzt hat. Seine »philharmonischen Concerte«, vier in jeder Saison, eine verdienstliche Schöpfung des Hofcapellmeisters Schindelmeisser (bekanntlich eines Halbbruders des Berliner Hofcapellmeisters Dorn), lassen in Betreff ihres Lebensnervs: eines künstlerisch gewählten Programms und einer in gleichem Sinne feinen Ausführung, besonders in der letzten Zeit Manches zu wünschen übrig. Namentlich ist in Beziehung auf die erste Bedingung: das Programm, eine durchaus nicht zu entschuldigende Stagnation eingetreten, so gern wir auch bereit sind, die täglichen Mühsale der mit Theaterproben und Stundenlectionen beladenen Kunstjünger in die Wagschale zu werfen. Die Concerte werden gegeben, weil sie der einmal eingegangenen Verbindlichkeit gemäss gegeben werden müssen, das Abonnement ist gedeckt, — warum also sich noch besondere Mühe geben? So mag wohl Mancher denken und demzufolge wird nicht allein wenig Neues geboten, sondern — und das ist allerdings weit schlimmer — nur äusserst geringe Sorgfalt auf das Einstudiren der trefflichen alten Instrumentalwerke, Symphonien und Ouvertüren, verwendet. Wir bedauern dies sehr und doch liesse sich so leicht Abhülfe schaffen, da die quantitativ recht starke Capelle (5 Contrabässe, 8 erste Violinen etc.), auch qualitativ, wie bemerkt, Bedeutendes zu leisten im Stande ist.

Wenden wir uns von den philharmonischen Concerten zu der Oper, so kommen wir da recht eigentlich vom Regen in die Traufe. Was war die Darmstädter Oper sonst, noch vor 12 Jahren, und was ist sie jetzt! Allerdings: die Decorationen und Maschinerien haben sich erstaunlich vervollkommnet, das Balletpersonal hat bedeutend an Stärke gewonnen, die Costüme sind brillanter als je, ja selbst das Orchester hat Zuwachs an Tuba, Bassclarinette und Ophicleide erhalten, — aber wie steht es mit der Kunst selber? Sind die Kunstleistungen als solche gestiegen? Leider müssen wir diese Frage mit Nein beantworten; die Oper ist gegenwärtig trotz alles Aufgebots an Schaugepränge innerlich ärmer denn je; die Besetzung lässt zwar nichts in der Quantität, um so mehr aber in der Qualität zu wünschen übrig (einzelne Ausnahmen natürlich abgerechnet), das Repertoire weist eine bedenkliche Hinneigung auf zu den Werken von Meyerbeer, Bellini, Verdi, und selbst noch anderer dii minorum gentium; Mozart's unsterbliche Meisterwerke werden offenbar vernachlässigt, — das sind unsere heutigen Zustände; mögen sie sich bald zum Besseren wenden!

Die erste Novität in dieser Saison war Gounod's »Königin von Saba«, welche nunmehr bereits einige Male über die Bretter unserer Hofbühne gegangen und sehr viel Zulauf sowohl von den Einheimischen, als auch den Nachbarn gefunden hat, da unsere Theaterdirection keine Mühe scheut, um Extrazüge von Frankfurt a. M., Mainz etc. nach Darmstadt veranstalten zu lassen. Der Componist war selbst von Paris hierher gekommen, um wie früher bei seiner Oper »Faust« so auch diesmal persönlich Triumphe zu ernten. Leider beschränkte sich in musikalischer Beziehung der Erfolg auf kaum mehr als einen succès d'estime; die Erwartungen, welche man nach der sehr regen Reclame zu hegen berechtigt sein konnte, sind durchaus nicht erfüllt worden, was sich bei jeder neuen Aufführung stets mehr und mehr herausstellt. Der Componist, dem Talent und besonders feine Instrumentalkenntniss nicht abzusprechen ist, bleibt in seinem neuen Werke weit hinter seinen Leistungen im »Faust« zurück; die Musik ist im Allgemeinen — schwach, ja recht schwach, wenige Einzelzüge ausgenommen, die aber gerade, weil sie so vereinzelt auftreten, die Wirkung des mageren Ganzen um so greller hervortreten lassen. — Ganz besonders aber müssen wir uns gegen die Verballhornung des biblischen Textes aussprechen, wie dies auch schon von einem hiesigen theologischen Blatte mit Recht gerügt worden ist. So weit kann die »poetische Licenz« doch gewiss nicht gehen, dass ein biblischer Gegenstand mit ganz albernen, dem Text durchaus fremden und bisweilen geradezu unsittlichen Stoffen vermischt werden darf, um daraus für einen verwöhnten Gaumen ein Gericht von pikantem Hautgoût zu machen! — Das Hauptverdienst des Gelingens der Oper gebührt nach unserer und der Ansicht der grossen Mehrheit des Publi-

kums den geschickten Technikern: dem Maschinenmeister Brandt und dem Decorationsmaler Schwedler. Diese haben ganz Ausserordentliches geleistet; es wird überhaupt — wie wir schon oben bemerkt — wenige Bühnen in Deutschland geben, die sich in der Pracht der Scenerie mit unserer Hofbühne messen können. — Wir bezweifeln nun zwar nicht, dass auch die »Königin von Saba« ebenso die Rundreise über die Hauptbühnen machen werde wie Gounod's »Faust«; ob aber der echten und reinen Kunst hieraus ein grosser Gewinn zu erwachsen vermag, das mögen Sie hiernach selbst ermessen. Uns scheint die Darmstädter Hofbühne, Alles in Allem gerechnet, keinen gelungenen Wurf gethan zu haben, als sie dies neueste französisch-belgische Bühnenproduct zuerst auf deutschen Boden verpflanzte.

Leipzig, 5. März. *S.B.* Die Saison neigt sich ihrem Ende zu und auch die Chorvereine, deren Productionen minder zahlreich, wollen noch vor Ostern ihre Schuld an das Publikum abtragen, so dass in den nächsten Wochen vorwiegend von geistlicher Chormusik die Rede sein wird.

Vorerst haben wir zu berichten über die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik (2. März), in welcher zu Anfang ein hier schon vor 2 Jahren mit Beifall aufgeführtes Streichquartett in E-moll von E. F. Richter*) (Organist an der Nicolaikirche und Lehrer der Harmonie am hiesigen Conservatorium) abermals in glücklicher Weise gespielt ward. Dieses Werk lobt seinen Meister. Ist es auch nicht im höchsten Sinne des Worts aus schöpferischer Begeisterung hervorgegangen, ist es im Ganzen mehr ein Product der Bildung als des Genies, so ist doch die Tüchtigkeit der Arbeit, der feine Geschmack, die Noblesse der Haltung nicht genug zu rühmen. In der Rhythmik vielfach auf Cherubini, in der Harmonik auf Schubert, in der Anlage auf Beethoven fussend, verschmelzt Richter diese Meister zu einem Neuen, dessen Einzelheiten durchweg interessant und anziehend, dessen Totaleindruck befriedigend, ja in einigen Sätzen erwärmend ist. In unserer Zeit ist das keineswegs wenig, ja man müsste sich herzlich freuen, wenn man den Productionen der Gegenwart solche Eigenschaften oft nachsagen könnte. An dem glücklichen Erfolge dieser Aufführung hatte freilich das treffliche Quartett: David, Röntgen, Hermann und Krumbholz, keinen geringen Antheil. — Auch das darauf gespielte Beethoven'sche Cis moll-Quartett wurde vorzüglich ausgeführt. Eine besondere Anerkennung verdient im Hinblick auf die grossen Schwierigkeiten dieses Werks das jüngste Glied der Künstlergesellschaft: der Cellist Herr Krumbholz. Es will schon etwas heissen, in einem Alter von 23 Jahren einen Platz auch nur genügend auszufüllen, den vor ihm so bedeutende Künstler eingenommen, und der auch an sich durch das Zusammenwirken mit so bewährten Kräften, wie die obengenannten, schwierig genug ist. Herr Krumbholz hat in der letzten Zeit offenbar grosse Fortschritte gemacht und wir würden sehr bedauern, in ihm einen aufstrebenden Künster zu verlieren, von dem es noch nicht einmal feststeht, ob er durch Herrn Lubeck nach allen Seiten befriedigend ersetzt werden wird. — Zum Schluss spielte Frl. Jenny Hering von hier Schumann's Quintett tüchtig, mit Ruhe und ohne Affectation, wenn auch nicht gerade mit künstlerischer Freiheit.

Das zehnte Concert der Euterpe (3. März) brachte Kammermusik, und zwar, unter Mitwirkung von Herrn Dr. Damrosch aus Breslau, dann der Herren Blassmann und Krumbholz, zuerst Volkmann's bekanntes B moll-Trio, ein Werk, das, abgesehen von der grossen und bis zu Ende festgehaltenen Düsterkeit seines Colorits und Inhalts, leider einerseits zu wenig Kraft der Erfindung, andererseits zu wenig Geschmack in der Wahl der Mittel aufweist, um eines allgemeinen und dauernden Erfolgs gewiss zu sein. Herr Dr. Damrosch bewährte sich hier, wie in den folgenden Vorträgen (Sonate in G-moll von Tartini und Sonate mit Violine in A Op. 47 von Beethoven), als ein tüchtiger Violinist von reiner Intonation, durchgebildeter Technik und richtiger und belebter Auffassung. Weniger hat uns seine Gattin Frau Helene Damrosch befriedigt, welche Lieder von Schumann, Liszt und Schubert zu Gehör brachte. Ueber den Mangel einer jugendfrischen Stimme würden wir uns leicht hinwegsetzen; auch das Durchdachte ihres Vortrags erkennen wir gern an. Hätte die Sängerin nur die Schumann'schen Lieder aus »Frauenliebe und Leben« nicht in einer Weise verzogen und verzerrt, dass von Taktmässigkeit fast die letzte Spur verschwunden war. Wir halten eine solche Freiheit des Vortrags für schlechterdings verwerflich, am meisten gerade bei diesen Liedern, wo das Weibliche in seiner Passivität und zugleich in seiner Zartheit und Innigkeit so schön zum Ausdruck kommt und so leicht — verletzt wird. Herrn Dr. Damrosch's Clavierbegleitung machte das Uebel noch schlimmer. — Ueber Herrn Musikdirector Blassmann's Spiel haben wir noch zu sagen, dass es durchaus den gewandten Musiker und fertigen Pianisten erkennen liess. Wollte doch Herr Blassmann nur seine Art des Pedalgebrauchs berichtigen. Stufenweise rasche Folgen z. B. von Sextakkorden in der kleine Oktaven mit offenem Pedal zu spielen, ist doch gar nicht musikalisch und giebt nur Geräusch, welches den Anspruch erhebt Musik zu sein. — Ueber Herrn Krumbholz haben wir hier nichts beizufügen; er spielte auch diesmal, kleine Intonationsversehen abgerechnet, die auch den ersten Künstlern begegnen, sehr befriedigend.

Am 4. März gab die Leipziger Singakademie unter der Leitung ihres Directors Herrn Julius von Bernuth, und unterstützt von dem Männergesangverein und dem Dilettanten-Orchesterverein (welche ebenfalls unter seiner Leitung stehen), eine geistliche Musikaufführung. Wir sind noch zu kurze Zeit in Leipzig, um über die Verhältnisse dieses Instituts ein offenes Wort zu wagen. Die diesmalige Aufführung gab keinen deutlichen Begriff von der Leistungsfähigkeit und dem Streben desselben, denn in Beethoven's »Christus am Oelberge« hat der Chor einerseits wenig, andererseits wirklich Schwieriges zu leisten, und Cherubini's Cmoll-Requiem war eine Reprise, die allerdings vom Chor in recht anständiger und wirksamer Weise geleistet wurde. Von Seite des Orchesters kamen unglaublich viele Verstösse vor.*) Die Soli wurden von Frl. E. Wigand sehr gut, Herrn Otto aus Berlin etwas weniger befriedigend (der Sänger ist der Höhe nicht mehr ganz mächtig) und einem Dilettanten in ganz unglücklicher Weise ausgeführt. — Ueber die beiden aufgeführten Werke selbst können wir hier in Kürze nur soviel sagen, dass Beethoven's »Christus am Oelberge« ziemlich allgemein als eins seiner schwächsten Werke betrachtet wird, und es als Oratorium gewiss auch ist. Weder Inhalt noch Form, weder Gedicht noch Musik sind oratorisch, sondern das Ganze erscheint dramatisch oder vielmehr theatralisch, opernmässig, daher der Würde ermangelnd, die der Person des Erlösers und der heiligen Geschichte zukommt. Wie anders ist dieselbe Scene von Bach in der Matthäuspassion behandelt! — Das Cherubini'sche Werk hat viel Grossartiges und ächt Kirchliches; nur ist der Styl nicht rein durchgeführt. Es finden sich barocke Stellen darin, die unserer Ueberzeugung nach keineswegs in der Kirche und zur Kirchenmusik passen. Auch diesen Meister hat mitunter die zeitgemässe Richtung auf's Dramatische und auf Operneffekt irre ge-

---

*) In Stimmen gedruckt erschienen bei Breitkopf und Härtel.

*) Es wird jetzt hier in Leipzig viel Geld subscribirt zum Bau eines neuen Theaters. Wir schlagen vermöglichern Musikfreunden eine Subscription vor zur Anschaffung besserer Blasinstrumente, namentlich von Oboen und Fagotten.

leitet; doch betrifft diese Bemerkung nur einige Einzelheiten, die leicht beseitigt werden konnten, hätte der Componist dieselben als unpassend erkannt.

Nachrichten.

Das Programm der am 26. Febr. stattgefundenen 3. Soirée des Berliner Domchors enthielt folgende Stücke: Graduale von Antonio Perti. 8stimm. Crucifixus von Lotti. Motetto von Melchior Franck. Choral für Männerstimmen von Michel Prätorius. Geistliches Lied, 6stimmig, von Eccard. Agnus Dei aus der H moll-Messe von S. Bach. Arie und Chor aus »Samson« von Händel. Offertorium von Fr. Schneider. Ave verum von Mozart.

Händel's »Jephta« ist am 24. Februar in Hamburg von der dortigen Bachgesellschaft unter der Direction des Herrn Armbrust und unter Mitwirkung von Frl. Steinfeld, dann der Herren John aus Halle und Geyer aus Berlin mit Erfolg gegeben worden. Namentlich soll der 2. Theil einen starken Eindruck auf das Auditorium hervorgebracht haben.

Aus Frankfurt a. M. wird uns geschrieben: Im letzten Museumsconcerte spielte Frl. Hauffe aus Leipzig und errang die lebhafteste Anerkennung der Fertigkeit, mit welcher sie die grossen Schwierigkeiten des Schumann'schen A moll-Concerts bewältigte. In der zum Schlusse gewählten Chorphantasie von Beethoven hatte sie gleichfalls die Pianofortepartie übernommen, deren Ausführung aufs Wärmste applaudirt wurde. Frl. Hauffe bediente sich eines mitgebrachten Concertflügels (von Breitkopf und Härtel in Leipzig), dessen kraftvoller Ton in den entferntesten Winkeln des grossen Saales vernehmbar blieb.

Bei dem diesjährigen Niederrh. Musikfest in Düsseldorf soll Frau Jenny Lind-Goldschmidt mitwirken.

Dr. Schneider in Dresden ersucht uns um Aufnahme folgender

Bitte.

In den beiden folgenden, vor Kurzem von mir herausgegebenen Schriften sind einige zum Theil sinnstörende Druckfehler stehen geblieben, die ich vor dem Gebrauche der Bücher dringend zu berichtigen bitte.

In der Schrift: »Das Musikalische Lied in historischer Entwicklung« muss es

Vorwort S. IV Zeile 4 von oben heissen: W. H. Riehl.
S. 5 Zeile 4 v. ob. plastisches Stimmungslied.
S. 55 Zeile 8 v. ob. die nach den Griechen.
S. 235 Zeile 11 v. unten (S. 280 f.).

In der kleinern Schrift: »Zur Periodisirung der Musikgeschichte« ist zu lesen:

S. 7 Zeile 15 v. ob. Busby.

ANZEIGER.

[73]

Für Musikfreunde!

Soeben ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Charakterbilder aus der neuern Geschichte der Tonkunst von **Ferdinand Gleich.** 2 Bändchen: 1 Thlr. Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Ein für jeden Freund der Tonkunst höchst interessantes und unterrichtendes Buch, das in frischer, lebensvoller Darstellung die bedeutendsten Componisten der Neuzeit, ihre Werke und ihre Lebensverhältnisse schildert.

---

[74]

1. Neuigkeits-Sendung 1863

von **Joh. André** in **Offenbach a. M.**

	Thlr.	Ngr.
Pianoforte mit Begleitung.		
Haydn, Jos., Sonaten f. Pfte. u. V. Neue Ausg. in Part. u. St. Nr. 1 in G. Nr. 2 in D. à	—	20
Mozart, W. A., Duette f. Pfte. u. V. 2. Abth. Sonaten und verschiedene Werke Neue Orig.-Ausg. in Part. u. St.		
Nr. 19. Allegro. (Nachgel. Werk Nr. 4) B.	—	20
- 20. Leichte Sonate. (Nachgel. Werk Nr. 5) C.	—	20
- 21. Variat. sur: La Bergère Silimène. G.	—	15
- 22. Variat. sur: J'ai perdu mon amant. G m.	—	15
— Op. 98. 2me Concerto pour Violon avec Piano. D.	—	25
Pianoforte zu vier Händen.		
Cramer, H., Potpourris. Nr. 11. Martha. Umgearb. Ausg.	1	—
Weber, C. M. v., Der Freischütz, vollständige Oper, bearbeitet von P. Horr n.	3	—
Pianoforte allein.		
Burgmüller, Fr., Leichte Potp. Nr. 22. L'Etoile du Nord. Nr. 23. Part du Diable à	—	15
Cramer, H., Op. 155. Nouveautés, Fantaisies etc. Nr. 3. O bitt' euch, liebe Vögelein, von Gumbert	—	10
— Vaterlandslieder (mit Fahnen). Nr. 24. Schweizer (Sempacher Schlachtgesang. An die Freiheit)	—	5
Clarke, Frédéric, Reconnaissance. Nocturne, Es.	—	10
Eggbard, Jules, Op. 119. Cousin et Cousine, Schottisch élég. C.	—	15
— Op. 120. La petite Causeuse. Morceau gracieux. F.	—	13
— Op. 121. Un doux Regard, Morceau mélodieux. Es.	—	15
Farmer, H., Erste Liebe, Walzer, bearb. v. C. W. (Mit Bild.) F.	—	10
Jungmann, Alb., Op. 172. Gesang der Elfen, Tonstück. Des.	—	15
— Op. 173. Das Dorfglöckchen, Idylle. C.	—	15
Kafka, J., Op. 87. La Rose d'Espagne, Bolero. D m.	—	15
Schmitt, Dr. Al., Op. 133. Impromptu. D m.	—	15
Smith, Sidney, Op. 11. La Harpe éolienne. Es.	—	15
Voss, Ch., Op. 276. Transscriptions. Nr. 1. Marsch aus Tannhäuser.	—	15
- 2. Spinnlied aus Der fliegende Holländer. A.	—	15
Wachtmann, Ch., Op. 30. L'Absence, Rêverie-Mélodie. B.	—	10
— Op. 31. La Gracieuse, Morceau de Salon. Es.	—	8
— Op. 32. Au Révoir, Nocturne. Es.	—	8
— Op. 33. Rêve d'amour, Morceau de Salon. As.	—	8
Zabaldin, M. E., Sons du Coeur, Mélodie. Ges.	—	8
Gesang-Musik.		
Abt, Fr., Op. 205. 4 Gesänge für Mst. (1. Gesanges Frühlingstrost, 2. Sonntags am Rhein, 3. Abendläuten, 4. Trinklied vom Main)	1	—
— Op. 218. 3 Gesänge für 4 Mst. (1. O Vaterland, wie bist du, 2. Nachtgebet, Am Rhein)	1	—
Ausgewählte Volkslieder für 1 Singst. mit Pfte. Nr. 18. Mutterseelen allein. Deutsch u. englisch	—	5
Wiss, H. B., Op. 99. Des jungen Polen Klage für Alt oder Bariton mit Pfte. (Mit Bild.) Auch franz. T.	—	8
Orgel.		
André, Jul., 50 Choräle der evangel. Kirche für Orgel oder Klavier, oder auch für 4 Singst. n.	—	18

In neuen Ausgaben erschienen:

Busch, J. G., Beliebte Stücke, bearbeitet für 2 Clarinetten. Nr. 7. Rossini, Barbier von Sevilla	—	20
- 8. — Gazza ladra, Tancred und Elisabeth	—	20
Kreutzer, R., Op. 15. 3 Trios brill. p. 2 Violons et Vlle.	1	20
Kummer, G., Quatuor facile p. Fl., V., A. et Vlle. D.	—	25
Lafont, P., et **Harz, H.,** Op. 24. Introduction et Variations sur: L'enfant du régiment	—	20
Mozart, W. A., Concerto Nr. 2. p. Violon av. Orchestre. D.	1	10
Ronconi, Felice, Op. 6. Il Lamento (Die Wehklage) per voce di Basso	—	10
Speier, Wilh., Op. 4. 3 Duette für 2 Violinen. 2. Ausg.	1	20
— Op. 15. 2 Duette für 2 V. 3. Ausg.	1	20
Volkslieder, ausgewählte, für 1 Singstimme mit Pfte. (Mittl. Stimmlage.) Nr. 1. Lieben langen Tag. Nr. 2. Thüringer Volkslied. Nr. 3. Von m. Bergli. Nr. 4. Blauen Augen. Nr. 5. Letzte Rose. Nr. 6. Bekränzt mit Laub. Nr. 7. Hoch v. Dachstein. Nr. 8. a. b. Lieder aus Dorf u. Stadt. Nr. 9. Maiblüfterl. Nr. 10. Rothe Sarafan. Nr. 11. Tyroler und sein Kind. Nr. 12. Gondoliera à	—	5

[75]

Neue Musikalien

im Verlage von **Jos. Aibl** in **München.**

	Thlr.	Ngr.
Aurora. Auswahl bel. Gesänge mit Pianof.-Begl.		
20. Volkslied: Prinz Eugenius	—	5
21. Volkslied: Aennchen von Tharau	—	5
22. Volkslied: Der gute Kamerad	—	5
23. Volkslied: Mädchens Klage	—	5
Casino. Sammlung v. Favoritst. u. Potp. aus den neuesten Opern, einger. für 8—12—15—18 stimm. Orchester von Robert Wittmann. 47. Verdi. Un ballo in maschera	2	5
Croises, A., Fantaisie élégante sur: Les Dragons de Villars (Das Glöckchen des Eremiten) p. Piano	—	15
Erato. Auswahl bel. Gesänge mit leichter Guit.-Begl.:		
25. Melodie: Du liebes Aug', du lieber Stern	—	7½
26. Volkslied: Prinz Eugenius	—	5
27. Volkslied: Aennchen von Tharau	—	5
28. Volkslied: Der gute Kamerad	—	5
29. Volkslied: Mädchens Klage	—	5
Fiorillo, F., Sonate p. Clavecin avec. acc. de Violon. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée d'après un manuscrit original par Mortier de Fontaine	1	—
Guichard, Méthode de Cornet à pistons. Schule f. Cornet. Franz. u. deutsch	1	15
Leybach, J., Op. 17. Pensée de jeune fille. Mazurka p. Piano	—	15
Waldmüller, F., Op. 140. Pianoforte-Trio. (D-moll)	2	10

[76]

— Dirigenten-Gesuch. —

Die bisher Poltmann'sche Kapelle in Langenbielau, Kreis Reichenbach in Schlesien, die sich seit fünfzehn Jahren eines geneigten Zuspruches erfreut, und seit neun Jahren während der Saison in Bad Altwasser die Bade-Musik leistet, sucht unter sehr annehmbaren Bedingungen einen **Dirigenten.** Die Gesellschaft besitzt eine Bibliothek von fast 1000 gut gewählten Concert-Piècen, auch sonst vollständiges Inventar, so dass dem neuen Dirigenten in dieser Beziehung nicht die geringsten Kosten bevorstehen. Derselbe soll ein tüchtiger Violinist, seine Persönlichkeit eine unserem Wirkungskreise entsprechende sein.

Nähere Auskunft ertheilt der einstweilige Geschäftsführer **H. A. Röschel.**

Langenbielau, den 20. Februar 1863.

Kreis Reichenbach in Schlesien.

Die Mitglieder der bisher Poltmann'schen Capelle.

[77] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Palestrina's Motetten

in Partitur gesetzt und redigirt von **Th. de Witt.**

Drei Bände.

Erster Band. Fünf-, sechs- und siebenstimmige Motetten.
Zweiter Band. Fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten.
Dritter Band. Fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten.

Preis jedes Bandes 5 Thaler netto.

[78]

Neuere geistliche Musik

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Mk.	Ngr.
Bruch, Max, Op. 3. Jubilate, Amen. Gedicht von Th. Moore für Sopran-Solo, Chor und Orchester:		
Partitur	—	15
Orchesterstimmen	—	22½
Klavierauszug	—	15
Singstimmen	—	7½
—— Op. 13. Hymnus (Dem, der von Nächten) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.		
Ausgabe für Sopran	—	15
Ausgabe für Alt	—	15
Hauptmann, M., Op. 43. Drei Kirchenstücke für Chor und Orchester:		
No. 1. Nicht so ganz wirst meiner du vergessen.		
Partitur	—	20
Orchesterstimmen	—	25
Klavierauszug	—	18
Singstimmen	—	10
No. 2. Und Gottes Will' ist dennoch gut.		
Partitur	1	—
Orchesterstimmen	1	10
Klavierauszug	—	18
Singstimmen	—	10
No. 3. Du, Herr, zeigst mir den rechten Weg.		
Partitur	—	25
Orchesterstimmen	—	20
Klavierauszug	—	18
Singstimmen	—	10
Klauss, V., Op. 16. Drei Psalmen für weiblichen Chor u. Solostimmen, zunächst zum Gebrauch in Schulanstalten. Partitur u. Stimmen	1	7½
Der 24. Psalm: Die Erde ist des Herrn.		
Der 98. - Singet dem Herrn.		
Der 100. - Jauchzet dem Herrn.		
Liszt, F., Missa, quattuor vocum ad aequales (II T. T. et II B. B.) Concinente Organo:		
Partitur	1	15
Stimmen	1	—
Liszt, F., Pater Noster, quattuor vocum ad aequales (II T. T. et II B. B.) Concinente Organo secundum rituale S. S. ecclesiae Romana. — Ave Maria, quattuor vocum concinente Organo:		
Partitur	—	15
Stimmen	—	10
Meinardus, L., Op. 6. Deutsche Messgesänge für vierstimmigen Chor mit Begleitung der Orgel (ad libitum)	1	5
No. 1. Kyrie: *Zu Gott, dem Vater, flehen wir.*		
- 2. Gloria: *Fröhlich lasst uns Gott lobsingen.*		
- 3. Credo: *Drei einig ew'ges Wesen.*		
- 4. Offertorium: *Am letzten Abendmahle.*		
- 5. Sanctus: *Heilig ist der Herr, Gott Zebaoth.*		
- 6. Benedictus: *Lob und Preis in heil'gen Höhen.*		
- 7. Agnus Dei: *Gottes Lamm, du hast getragen.*		
Papperitz, R., Salve Regina für achtstimmigen Chor a capella. Partitur mit beigefügtem Klavierauszuge	—	25
—— Dasselbe. Die Chorstimmen.	—	20
Rebling, G., Op. 13. No. 1. Der 12. Psalm: Klage der Kirche, Bitte um Erhaltung derselben, für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore u. 2 Bässe.		
Partitur	—	15
Singstimmen	—	10
—— Op. 13. No. 2. Der 85. Psalm: Gebet um Gottes Hilfe, für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore u. 2 Bässe:		
Partitur	—	20
Singstimmen	—	20
Rebling, G., Op. 14. Psalm 138: Danksagung für Gottes Güte. Für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore u. 2 Bässe. (No. 3 der achtstimmigen Psalmen.)		
Partitur	—	20
Singstimmen	—	20
—— Op. 16. Der 51. Psalm: Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte. Für 4 Singstimmen.		
Partitur	—	15
Singstimmen	—	15
Rust, W., Op. 1. Cäcilia. Mehrstimmige Gesänge mit obligater Orgel od. Pianoforte. Partitur u. Stimmen.		
Nr. 1. Ave Maria. Präludium und Duett für Sopran u. Alt	—	15
- 2. Qui tollis. Terzett für Sopran, Alt und Bass	—	15
- 3. Sanctus. Alt-Solo mit Chor	—	15
—— Op. 4. Psalm: Wie lieblich sind doch deine Wohnungen. Terzett für 2 Soprane und Alt mit obligater Orgel oder Pianoforte. Partitur und Stimmen	—	15
Savenau, C. M. Ritter von, Op. 7. Der 50. Psalm „Erbarme dich meiner, o Gott" für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten und Posaunen oder Orgel. Partitur	1	15
Stade, W., Hymnus nach dem 65. Psalm für Männergesang und Orchester.		
Klavierauszug	1	15
Singstimmen	—	20
Stiehl, H., Op. 42. Auf! Psalter und Harfe! Hymne für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	25

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. März 1863. **Nr. 12.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Zur Periodisirung der Musikgeschichte. (Ein Vorschlag von Dr. K. E. Schneider.) — Recensionen (Quartett von J. Raff). — Musikalische Zustände in Köln. I. — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Zur Periodisirung der Musikgeschichte.

Ein Vorschlag von Dr. K. E. Schneider.

(Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 10 Ngr.)

* Der Vorschlag, zu dem sich der Verfasser gedrungen sieht, geht in Kürze dahin, die Geschichte der Musik in zwei Haupthälften zu theilen, deren erste die Anfänge der Kunst bei den Griechen und Juden in ihrer weiteren Entwicklung bis Händel und Bach, deren zweite die Zeit dieser Meister und die fernere bis zur Gegenwart umfassen soll. Die erste Hälfte wird als die Zeit der Formstudien, die zweite als die der Selbständigkeit der Kunst bezeichnet. Jene wird in zwei Perioden zerlegt, die der »Cantillation«, d. h. der einstimmigen, sich unmittelbar an die Silben der Worte und deren Rhythmus anschliessenden Melodiebildung (von den Anfängen bis etwa 1600) und die der »Contrapunktik« (etwa die Jahre 1200—1600 umfassend). — Die zweite Haupthälfte aber theilt sich in die Periode der »plastischen Stimmungsmalerei« (Händel und Bach bis Mozart einschliesslich) und die Periode der »dramatisirenden Empfindungssprache« (Beethoven bis auf die Gegenwart).

Diesem Vorschlag wird eine kurze Kritik der bisher gangbarsten Werke über Geschichte der Musik (von Martini bis auf Ambros herunter) vorausgeschickt und die dort beliebte Eintheilung nach der chronologischen Folge, nach Nationen, hervorragenden Meistern oder Musikgattungen für eine rein äusserliche und darum unzureichende erklärt. Der Verfasser fordert eine geistigere, wissenschaftlichere Auffassung: eine aus der Sache selbst genommene, logisch gegliederte Partition ist ihm eine Ehrensache für den Historiker, der den äusseren Entwicklungsgang herüberzutragen habe in die geistige Werkstatt des Denkens, der ihn nur in die Sprache des »logischen Begriffes« zu fassen, denkend nachzuconstruiren habe, und der auf jedem anderen Wege der Willkür verfalle.

Um dem Verfasser gerecht zu werden, wäre es hiernach zunächst geboten, die logischen Fundamente der mitgetheilten Gliederung einer Prüfung zu unterziehen. Sind ihm diese aber im Ernste die Hauptsache? Dagegen wirft sich von vorne herein ein logisches Bedenken auf. Macht die Logik »Vorschläge«? stellt sie unmaassgebliche Meinungen auf? Steht dies nicht mit ihrem eigenen Wesen in Widerspruch, das etwas durchaus Kategorisches hat? Eine Ansicht, die als eine logisch begründete auftritt, muss eine exclusive sein: wer auf logischer Basis »Vorschläge« macht, kennzeichnet selbst von vorne herein seine eigene Logik als eine äusserst problematische.

Nun, der Verfasser giebt sich selbst nicht für einen jener kühnen Constructeure aus, die aus logischen Elementen ausschliesslich jeden geistigen Bau aufrichten zu können vermeinen. Er ist vielmehr auf geschichtlichem Wege, bei Gelegenheit eingehender Studien über das musikalische Lied — über dessen Geschichte er ein Werk veröffentlicht, von dem soeben der erste Band erschienen ist — zu jener Periodisirung gelangt. Den Werth historischer Forschung unterschätzt er so wenig, dass er selbst eine allgemeine, übersichtliche Geschichte der Musik für ein »Unding« erklärt, »so lange nicht ihre grösseren Zeiträume, ihre kleinern Perioden, ja selbst ihre punktuellen Einzelnheiten, nämlich die Tonsetzer und deren Werke, durch die vielseitigsten Detailforschungen bis in's Kleinste aufgehellt und auf bestimmte positive Resultate zurückgeführt sind.« Wie sich diese Auffassung und jene starke Accentuirung abstract logischer Gliederung ausgleichen, darüber liegt eine logische Unklarheit. Man sollte meinen, so lange eine allgemeine Geschichte der Kunst ein Unding sei, so lange müssten Vorschläge zur Periodisirung derselben, die doch die vollständigste Uebersicht über den Stoff voraussetzen, mindestens nicht an der Zeit sein, und wenn man durch irgend welche Specialstudien doch darauf hingewiesen würde, einen derartigen Vorschlag zu machen, der sich vorläufig nur für ein engeres Feld bewährt hätte, so wäre es mindestens gerathen, solcher Ansicht alle logischen Prätentionen so fern wie möglich zu halten. Es ist ganz unverfänglich, wenn selbst die gewissenhafteste historische Forschung von den Nachfolgern, die auf ihr basiren, überflügelt wird, diess liegt in der Natur der Sache — die Beseitigung einer mit logischer Sicherheit aufgestellten Ansicht trifft aber die Person des Autors empfindlich, der mit seiner Logik steht und fällt. Der Verfasser hat sich — vielleicht im Gefühl dieser Widersprüche — indess, wie zuzugestehen ist, dadurch gesichert, dass er schliesslich eben nur einen »Vorschlag« machte, dass er also seine Logik äusserst bescheiden auftreten liess.

Dennoch müssen wir sie noch weiter in's Auge fassen, da sie für den Verfasser nach seinen eigenen Angaben doch das in letzter Instanz maassgebende Moment geblieben ist. Er rechtfertigt die beliebte Eintheilung dadurch, dass sie allein dem Gegensatze von »Inhalt und Form« entspreche, der auf ästhetischem Gebiete den alles Sein und Denken

beherrschenden Gegensätzen von »Gottheit und Menschheit« und »Geist und Materie« gleich zu stellen sei. Als »Inhalt« der Musik gilt dem Verfasser die Empfindung, das Gefühl: der historische Process, wie sich dieser Inhalt in dem zuerst ungefügen, rohen Tonmaterial nach und nach entsprechende »Form« zu geben weiss, soll nach Maassgabe der wechselnden Verhältnisse jener Gegensätze gegliedert werden, und geschieht dies — etwa in der angedeuteten Weise —, so hält der Verfasser für die Darstellung das bis dahin vermisste logische Fundament gewonnen.

»Form und Inhalt« — was haben wir uns darunter zu denken? Man hält diesen Gegensatz meist für einen ganz abstracten und nimmt an, dass beide Momente im Gegenstande in Wahrheit untrennbar zusammenfallen. Der Verfasser hat offenbar eine andere Terminologie. Er scheint sich unter »Inhalt« die menschliche Empfindung ganz im Allgemeinen, gewissermaassen die Summe aller einzelnen Empfindungen vorzustellen — wo hätte aber dies Abstractum irgend »Form« erhalten? Wäre dies, wie der Verfasser weiter anzunehmen scheint, in der Gesammtkunst geschehen? Diese bietet wohl eine unendliche Mannichfaltigkeit charakteristisch verschiedener Formen, die als geistig verwandte zu begreifen, aber nie in eine äusserliche Einheit, d. h. eine »Form« zusammenzufassen sind. Der Gegensatz hat in der That nur Werth für die Analyse des einzelnen Kunstwerks und ist für weitere Zwecke bedeutungslos.

Wir finden für die Philosophie des Verfassers keine andere Lösung, als dass sie unter jener prätentiösen Form einen alten wohlbekannten Inhalt bietet und Nichts sagen will, als dass es die Geschichte der Musik mit der fortschreitenden Vervollkommnung des musikalischen Ausdrucksvermögens zu thun hat. Haben sich Männer wie Forkel hierüber getäuscht?

Worin läge weiter die logische Nöthigung, zwei Haupthälften mit je zwei Perioden anzunehmen? Wäre es logisch verpönt, die Geschichte in drei Hauptperioden zu zerlegen, wie dies z. B. in der — merkwürdiger Weise vom Verfasser mit Stillschweigen übergangenen — historischen Uebersicht geschehen ist, die in der Vischer'schen Aesthetik gegeben wird? Dort wird, gleichfalls mit dem Anspruche logischer Begründung, die Musik des Alterthums, des Mittelalters und die moderne vom 16. Jahrhundert an gesondert. Führen die Gegensätze von Inhalt und Form nothwendig auf ein zweitheiliges Schema? Kann man, ohne gegen die Logik zu verstossen, nicht beliebige Stadien ihrer allmäligen Annäherung setzen, wenn man nur für jedes unterscheidende charakteristische Momente aufweist? Leider hat der Verfasser nach diesen Seiten hin mit jeder weiteren Aufklärung zurückgehalten und hat offenbar auch hier lediglich die Sache für sich selbst sprechen lassen wollen.

Betrachten wir demgemäss die erste Haupthälfte näher. Er spricht derselben allen Gefühlsgehalt ab — dem Alterthum ist das Gefühl etwas Fremdes, im Mittelalter »schläft« es: die Musik bringt es also hier nur zu Formen ohne eigentlichen Inhalt, zu Formstudien. Es handelt sich hier also nicht sowohl um jenen angeblich treibenden Gegensatz von »Inhalt und Form«, sondern um die Negation des ersten. Giebt man dies dem Verfasser zu, so wird man ihn nur fragen müssen, was will diese erste Haupthälfte in einer Geschichte der Kunst, in der es sich wesentlich um das »Schöne« handelt, das der Verfasser, in Uebereinstimmung mit den landläufigen Vorstellungen, selbst als das Ideal in vollständig demselben entsprechender Form, also die Einheit von Inhalt und Form, bezeichnet? Wir haben dann eine Hauptperiode der Kunstgeschichte, in welcher es gar nicht zur Kunst im eigentlichen Sinne kommt, eine geistverlassene Zeit, die über blosses Tasten und Suchen nicht herauskommt. Wäre dies richtig, so hätte man das beste Recht, diese Periode ebenso, wie es der Verfasser mit der Zeit der Aegypter oder mit der Musik unserem grossen Culturprocesse fernstehender Nationen gehalten wissen will, zu ignoriren. Er giebt aber andererseits selbst direct und indirect zu, dass es mit jenem Mangel und jenem Schlafen des Gefühls gar nicht so ernstlich gemeint und dass keineswegs etwa mit Händel und Bach urplötzlich in die bis dahin leere Form ein herrlicher Inhalt gefahren sei. Er giebt selbst zu, dass seine Perioden flüssig sind und dass ein scharfes Scheiden unzulässig und unfruchtbar ist — jenes logische Grundschema, das auf den schärfsten Gegensätzen (Form ohne Inhalt — Form und Inhalt) beruht, erweist sich dann aber diesem Zugeständnisse gegenüber für den vorliegenden Zweck doch deutlich genug als werthlos.

Und — um überhaupt mit der Logik des Verfassers zu Ende zu kommen — sie ist wirklich seine schwächste Seite, er misshandelt gelegentlich die Grundbegriffe, wie in den beiden Perioden der ersten Haupthälfte anschaulich wird. Er schreibt über »Periodisirung« der Musikgeschichte, d. h. über die Ermittlung der Zeitabschnitte, in die sie am zweckmässigsten zu theilen ist. Er proponirt zwei Perioden, die vier Jahrhunderte — fast so weit, als überhaupt zuverlässigere Nachrichten reichen — neben einander herlaufen. Das mag alles Andere sein, aber kein Periodisiren — der Verfasser mag immerhin in der »Cantillation« und in der »Contrapunktik« einen »principiellen« Gegensatz entdeckt haben — davon wimmelt es in der ganzen Geschichte und auf jedem Punkte — er ist aber auch der erste, der nach solchen Momenten periodisiren will. Er verkennt, dass das Periodisiren untrennbar ist von der von ihm so gering geschätzten Chronologie, dass es im Bereiche des Begriffs Zeit überhaupt nur ein Nacheinander und kein räumliches Nebeneinander geben kann, dass er von seinem Standpunkte aus also gegen jedes Periodisiren, gegen jede äusserliche Theilung nach dem Zeitverlaufe protestiren und methodische Darstellung nach den erkannten »principiellen« Gegensätzen durchweg und abgesehen von aller Chronologie fordern musste. Principielle Eingriffe in die thatsächlich gegebene Chronologie sind Nichts, als eine logische Verständigung gegen den einfachen Begriff Zeit, und einer solchen macht sich der Verfasser unzweifelhaft schuldig, wenn er, der Feind der äusserlichen chronologischen Theilung, eine solche, nämlich eine Periodisirung, in Vorschlag bringt.

Und was in aller Welt haben die beiden Perioden der zweiten Haupthälfte mit der Logik, oder mit dem Gegensatz von »Form und Inhalt« zu thun? »Plastische Stimmungsmalerei« und »dramatische Empfindungssprache« — warum nicht auch noch epische Architektonik und poetisirende Lyrik? Warum nicht noch eine ganze Anzahl schwankender, auf halbwahre Vergleiche gebauter Bezeichnungen ohne scharfe, präcise Bedeutung? Dies Alles hat Nichts mit der Logik, die der Verfasser als seine eigentliche Führerin preist, gemein, und macht nur deutlich, wie misslich es überhaupt ist, den geschichtlichen Reichthum vollentwickelter Kunstperioden in ein paar Worte zusammenpressen zu wollen.

Nach alledem können wir den Verfasser nicht berufen halten, als Reformator der gesammten Musikgeschichte aufzutreten. Man kann ihm für seinen »Vorschlag« nicht mehr zugeben, als dass derselbe ein relatives Recht für eine Geschichte des Liedes haben mag. Betrachten wir

denselben noch einmal unter diesem Gesichtspunkte und suchen wir die eigentlich leitenden Gedanken aus der Hülle jener hochtönenden, aber unfruchtbaren Abstractionen herauszufinden.

Der Verfasser wollte die Entwicklung des Liedes »gemeinfasslich« beleuchten, dem grossen Publikum davon eine Uebersicht geben. Er hatte deshalb das eigentlich technische Detail zu vermeiden und sah sich mehr auf das Feld des ästhetisirenden Raisonnements verwiesen. Die jetzt gäng und gäbe strengere Auffassung der Begriffe »Geschichte« und »Kunst« liessen ihn unter jener mehr verstehen, als eine blosse Zusammenstellung aller auf uns gekommenen Ueberlieferungen, ebenso konnte er heutzutage die Musik nicht nur als ein Operiren mit dem Tonmaterial, sondern musste sie als eine Kunst fassen, in der geistiges Leben, dem keine andere adäquate Form zu geben ist, laut wird. Daher seine Polemik gegen die naiven Chronisten, die keine ihrer fleissig gesammelten Notizen für sich behalten können — es bedarf dazu nicht des Zurückgehens auf weiter abgelegene abstracte Begriffe.

Da die ältesten Ueberlieferungen fast nur Gesangsmusik bieten, so lag es ihm immerhin nahe, bis auf weit entlegene Zeiten zurückzugehen, in denen sich noch keine Kunstgattungen gesondert haben, wo vielmehr alle im gemeinsamen Keime des Vocalgesanges noch verbunden liegen. Er sieht ein Verdienst darin, seine Aufgabe möglichst weit zu fassen und wird dahin gedrängt, in den Anfängen alle gegebenen Erscheinungen zu berühren — dennoch kann er nicht aus dem Auge verlieren, dass er nur das Lied behandeln will. Nirgends findet er rechten Anhalt für seine ästhetischen Gesichtspunkte, für diese ist noch Alles leer und öde: die einstimmigen Melodien haben in sich noch keinen rechten Halt, klammern sich an die Worte des Textes und deren Fall, die mehrstimmige Behandlung ist formell unbeholfen, er fühlt festen, einer ästhetisirenden Behandlung zugänglichen Boden unter sich erst in der bekannten und verwandten Zeit von Bach und Händel. Erst da vermag er im Liede Gehalt zu entdecken und er erklärt alle Versuche bis dahin für Formstudien.

Abgesehen von der mysteriösen Frage nach den Anfängen und der Entwicklung des Volksliedes haben wir hiergegen wenig einzuwenden. Für den ästhetischen Genuss ist die ältere Lyrik wahrscheinlich unwiederbringlich verloren: sie ist todt und verklungen, die dürftigen vorhandenen Notationen sind unzuverlässig und lassen nur unsichere Schlüsse auf die wirkliche Uebung der Kunst, also die Hauptsache, zu.

Ganz anders liegt die Sache, wenn man die Entwicklung der musikalischen Technik und damit den Fortschritt der Kunst im Ganzen und Grossen in's Auge fasst. Dies Gebiet ist aber in der Hauptsache einer ästhetisirenden Behandlung unzugänglich und nur kritisch gelehrt für wirkliche Kenner, für die technisch Gebildeten zu behandeln. Der Nachdruck ist hier eben so sehr auf die Werke der alten Theoretiker, als die überlieferten Kunstwerke zu legen, es ist der Fortschritt der Technik im Einzelnen zu belauschen, nachzuweisen, wie nach und nach die Elemente unserer heutigen Musik errungen werden. Für eine tiefer gehende Aesthetik sind dies keine äusserlichen Dinge, rein formelle Experimente, sondern wesentliche Stadien der musikalischen Entwicklung, die ohne diese Anfänge nicht gedacht werden kann. Wir pflichten der vermuthlichen Meinung des Verfassers nur darin bei, dass eine gemeinfassliche Darstellung für das grosse Publikum hier kein Terrain für ihre dilettantische Methode finden kann.

Behandelt nun der Verfasser diese ganze ältere Zeit für die Zwecke seiner Darstellung, also nach methodischen Rücksichten so, dass er gesondert jene »Cantillation« und »Contrapunktik« in ihrem Verlaufe verfolgt, so ist dagegen Nichts einzuwenden. Nur darf er nicht aus eng verbundenen Dingen »principielle« Gegensätze machen wollen. Um einen solchen zu formuliren, zeiht er allerdings die Contrapunktik S. 33 der gänzlichen Vernichtung des melodischen Elements, beschreibt aber gleich darauf S. 34 den Contrapunkt als den mechanischen Tonzusammenklang der blos melodisch geführten Stimmen. Der Widerspruch hierin liegt auf der Hand. Was wurde contrapunktirt? Die »cantillirte« Melodie. Wurde diese nicht vom Contrapunkt gefördert, oder, was dasselbe heissen will, vernichtet, da durch ihn erst die Voraussetzung des wahren musikalischen Rhythmus, der Takt, gewonnen wurde? Beide sind nur zwei gleich wesentliche Seiten der einen und untheilbaren Kunst, die sich beiderseitig fördern und zu ihrem Rechte verhelfen und die sich deshalb nicht zufällig, so störend dies auch dem Verfasser ist, parallel neben einander bewegt haben. Als Historiker des Liedes hat der Verfasser eine leicht erklärliche Vorliebe für die Einstimmigkeit und wenig Anerkennung für die Contrapunktik, die er mit Bach und Händel abgethan und eigentlich nur für eine Vorstufe der modernen Harmonik hält. Wir stossen hier auf eine unverzeihliche Schwäche in den musikalischen Grundbegriffen: die Contrapunktik ist noch heute, wie immer, etwas ganz Anderes, als die Kunst, zu harmonisiren, und noch immer die Seele jeder höher anstrebenden Kunst.

Nur die einseitige Richtung auf das Lied hat den Verfasser ebenso die schon ästhetisch zugänglichen Erfolge des 16. Jahrhunderts in Deutschland und Italien unterschätzen und bei seiner Periodisirung ignoriren lassen. Wer hier überall leere Formstudien sieht, befindet sich in der bedenklichsten Isolirung. Die alten Italiener fanden für einen erhabenen Inhalt die ihm entsprechende Form und eröffnen damit das Reich der idealen Kunst — der Verfasser wird sie nicht von dieser ehrenvollen Stelle verdrängen, die Wahrheit ist nur, dass nicht analoge Erfolge im Gebiete des Liedes sich unmittelbar an jenen ersten Schritt anschlossen. Dies kann Niemand befremden, der begreift, dass jeder Fortschritt die einzelnen Kunstgattungen schärfer und schärfer sondern muss.

So wären wir zur zweiten Haupthälfte des Verfassers gelangt. Hören wir ihn selbst mit seiner allgemeinen Charakteristik der ersten Periode.

»In ihr erschliesst sich der Musik erst die Vorhalle der Empfindung: die Gefühle sind nur die einfachsten und allgemeinsten, ihr Standpunkt ist der der Naivetät und ihre Aeusserungen einander höchst ähnlich, ihre Formen sind kurz und knapp, ihre Tonmittel maassvoll und dünn, der Eindruck der des kindlichen Behagens, des sinnlichen Wohlgefallens. Die Gefühle sind mehr angedeutet, als in die Tiefe der persönlichen Selbsterlebung durchempfunden, daher auch ohne wahre Leidenschaft und feine Nüancirung. — — In allen Gattungen hat die Musik etwas Episches und Plastisches, Maass und Ruhe charakterisiren sie, Feinheit des Details, Schärfe des individuellen Ausdrucks bleiben ihr versagt.«

Von wem spricht der Verfasser in diesem mitleidigen Tone? Von Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart. Wenn man das Geheimniss der Sache kennt, wird sich die aufsteigende Entrüstung in ein Lächeln verwandeln. Jene Charakteristik passt fast durchweg auf das Lied, die Lyrik jener Zeit — wenn der Verfasser aber nicht, indem er mit diesen Worten die herrlichste Zeit der emporstrebenden Kunst einleitete, darüber klar wurde, dass die Entwick-

lung des Liedes keineswegs durchweg der Maassstab des Fortschrittes der Gesammtkunst ist, dass also sein ganzes Unternehmen, diese nach jenem Maassstabe zu periodisiren, ein verfehltes ist, so ist ihm freilich schwerlich durch irgend welches Raisonnement auf einen richtigeren Weg zu verhelfen.

Das Wahre ist auch hier nur wieder, dass das Lied im eigentlichen Sinne von jenen Meistern vernachlässigt wurde, hinter allen übrigen Gattungen unendlich weit zurückblieb und erst im 19. Jahrhunderte nach dürftigen Anfängen zu seinem vollen Rechte kam.

Die beiden letzten Perioden des Verfassers haben demgemäss in Wahrheit keine Bedeutung. Männer jener Art lassen sich nicht unter irgend ein Schema bringen, sie stehen, wie sehr sich auch die Logik des Verfassers dagegen sträuben mag, darüber. Es lässt sich mit den besten ästhetischen Gründen unterstützen, dass die Geschichte der entwickelten Musik mit der der grossen Musiker zusammenfällt und zusammenfallen muss. Das Gefühl, das ja auch nach dem Verfasser den eigentlichen Inhalt der Musik ausmacht, ist in seiner höchsten Form wesentlich ein persönliches, und die Kunst, welche nur im Reiche der Empfindung existirt, ist gerade desshalb mehr, als jede andere, an die Person der wirklich productiven Meister gebunden, die Kunstgeschichte wird zur Künstlergeschichte. Eine Logik, die dies begreift, wird vor jedem ähnlichen Versuche, wie ihn der Verfasser gemacht hat, bewahrt bleiben.

Schliesslich ist der Frage nach der Periodisirung gar nicht die Wichtigkeit beizulegen, wie dies Seitens des Verfassers geschehen ist. Es handelt sich eben, um mit ihm zu sprechen, um eine rein äusserliche Frage der Chronologie. Es fehlt nicht an unterscheidenden Momenten, wonach der Stoff gruppirt werden kann: die neuere Wissenschaft erkennt die Geschichte als ein überall zusammenhangvolles Ganzes an und es kommt ihr viel weniger darauf an, irgendwo feste Grenzsteine zu setzen, als gerade da, wo wirklich solche zu stehen scheinen, die dennoch bestehende organische Verbindung nachzuweisen. Die Hauptperioden der Geschichte der modernen Künste fallen zwanglos mit denen der allgemeinen Culturgeschichte zusammen.

Es bleibt uns hiernach nur der Wunsch übrig, dem Verfasser auf seinem engern Gebiete, in der Geschichte des Liedes, besser gerüstet zu begegnen, als auf seinem Streifzuge in die weiten Felder der Gesammtkunst.

Recensionen.

Joachim Raff. Quartett (Nr. II, A-dur) für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 90. Leipzig und New-York, J. Schuberth und Comp. Partitur 1½ Thlr., Stimmen 3 Thlr.

—*a*— Wir bekennen offen, dass wir bisher zu Raff's Muse kein rechtes Vertrauen fassen konnten. Die gewaltigen Sprünge von seichter Salonmusik zu Virtuosenkünsteleien, und von diesen wieder zu der barocken Gestaltungsweise der Zukunftsmusiker, dieses Schwanken, diese Unsicherheit und Unbestimmtheit des Wollens, diese bedenkliche Hinneigung zu den krankhaften Erscheinungen der neueren Zeit liess uns wenig Hoffnung schöpfen, dass aus Raff noch ein Künstler von Gottes Gnaden erwachsen werde, berufen und auserwählt, der Dürre auf componistischem Gebiet in erfreulicher Weise abzuhelfen.

Ganz anders würde sich unser Verhältniss zu Raff gestaltet haben, hätten wir ein Quartett oder dgl. wie das vorliegende Op. 90 als ein Op. 10 oder 20 kennen zu lernen Gelegenheit gehabt.

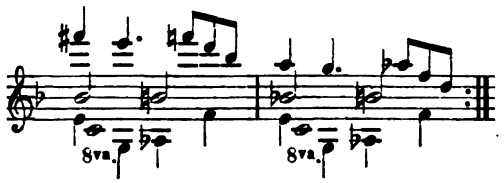
Man kann sich eben heutzutage der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass unsere Künstler viel zu spät anfangen ordentliche Studien zu machen, daher erst in einer Zeit zur Reife der Form und zu festen und richtigen Ueberzeugungen gelangen, wo die Frische der unmittelbaren Empfindung verloren geht, und es immer schwerer wird, sich von bereits eingewurzelten Manieren zu befreien.

Ob Raff endlich dahin gekommen ist und noch Frische genug besitzt, ob ferner eine gesunde Ansicht über das, was unsere Zeit wirklich fordert, bei ihm durchgedrungen ist, diese Frage würden wir nach dem vorliegenden Quartett beinahe rückhaltlos bejahen können; doch macht uns seine in Wien aufgeführte »Preis«-Symphonie mit ihrem politischen Programm und ihrer jedenfalls bedenklichen äusserlichen Malerei wieder irre. Lassen wir das jedoch dahingestellt und sehen wir, welche Anhaltspunkte uns das vorliegende A dur-Quartett zur Beurtheilung der Raff'schen Musik direct bietet.

Zuvörderst sei zur allgemeinen Kennzeichnung bemerkt, dass wir ein Werk in der regelmässigen Form vor uns haben, ein Werk ohne Programm, welches also in seiner Intention und in seiner Wirkung auf rein musikalischem Boden steht. Es enthält 4 Sätze: I. A-dur 4/4, »Rasch, jedoch ruhig«. II. A-moll 6/8, »Rasch«. III. F-dur 3/4, »Langsam, doch nicht schleppend«. IV. A-dur 4/4, »Rasch«. Die Form des ersten Satzes ist soweit ganz normal, als nach einem Hauptsatze und einer Uebergangsstelle ein Seitensatz in E-dur folgt, in der Durchführung die verschiedenen Motive des ersten Theils thematisch verarbeitet werden (im Ganzen mehr modulatorisch, mitunter canonisch, mehr in freier Phantasie als in strengen contrapunktischen Formen), das Thema wieder in A eintritt, der Seitensatz dann in F-dur erscheint, worauf in derselben Weise, wie der Durchführungssatz begann, in einem nun als Anhang erscheinenden Satze nach A-dur zurückgelenkt und nach mannichfachen Steigerungen, wobei auch der Seitensatz nochmals in A auftritt, geschlossen wird. — Der 2. Satz, den man wohl als Scherzo bezeichnen kann, hat einen Hauptsatz in A-moll, aus welchem sich ein Seitensatz in C entwickelt, der wieder zum Hauptsatze zurückführt. Daran schliesst sich ein Mittelsatz in A-dur, nach dessen vollständigem Verlaufe der Hauptsatz wiederkehrt; der obige Seitensatz erscheint dann in B-dur, worauf nochmals der Hauptsatz, obwohl mehr angedeutet, als vollständig. Aehnliche Verhältnisse finden sich im 3. und 4. Satze.

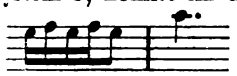
Was den harmonischen Wohlklang betrifft, so kann man sich im Ganzen nur freuen, einen Componisten wie Raff in seinem 90. Werke auf einem Wege zu finden, wie der hier ersichtliche. Nur einzelne Stellen finden sich, die unser Gehör unangenehm berühren; es sind zum Theil etwas gewaltsame Modulationen, die entweder ganz zu vermeiden waren, oder durch ein paar andere Noten verbessert werden konnten. Dahin rechnen wir Stellen, wie im 2. Satze der Uebergang Seite 33 der Partitur von Cis-moll nach C-dur, der ebenso überraschend, aber wohlklingender geworden wäre, hätte der Componist den Ton e als gemeinsames Moment heraustreten lassen, statt gis nach g zu führen und dabei cis stehen zu lassen. Ferner den Uebergang von Dis-moll nach E-moll (S. 41, vom ersten System zum zweiten). Derselbe ist an sich möglich, wird aber dadurch hart, dass er unmittelbar auf einen andern

ähnlichen Uebergang (von A-moll nach Dis- oder Es-moll) folgt. Eine enharmonische Verwechslung der Art kann einmal vorkommen, das zweitemal ist's zu viel. Im 3. Satze findet sich Aehnliches, aus dem man zugleich erkennt, dass sich der Componist noch in jener bekannten Manier: mittelst eines enharmonischen übermässigen Sextakkords einen Quartsextakkord, und damit gewaltsam eine neue Tonart einzuführen, mit Vorliebe bewegt; siehe S. 45—46 und S. 47 System 1—2. Hart klingt ferner der Uebergang nach Es-dur im Finale S. 60, System 2, wo man kaum noch das A-dur vergessen hat. Endlich müssen wir auch bemerken, dass wir das D-moll, welches S. 54 eintritt, nicht verstehen. Ist das Genialität oder harmonische Ungeschicklichkeit? — Nicht gerade schön klingende Akkorde und harmonische Rückungen finden sich im ersten Satz S. 12, System 2 und 4. Der wiederholte Wechsel b—h, fis—f, a—as wirkt verstimmend.

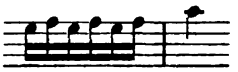


Violine 1 bei der Wiederholung eine Oktave tiefer und durchaus mit *f* und *as*.

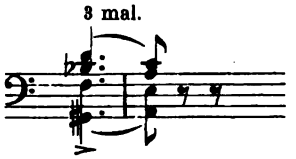
Die offenen Quinten in Aussenstimmen S. 13, System 1, hätten leicht vermieden werden können. Im 2. Satze S. 29, System 3, konnte im Cello wohl besser



stehen, statt



Der Schluss des 2. Satzes S. 39, System 3, klingt sonderbar:

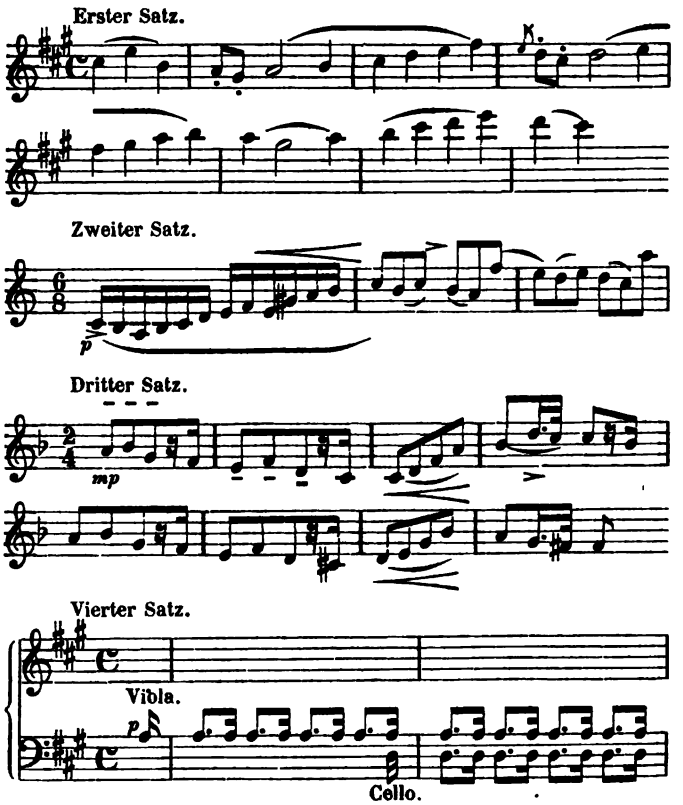


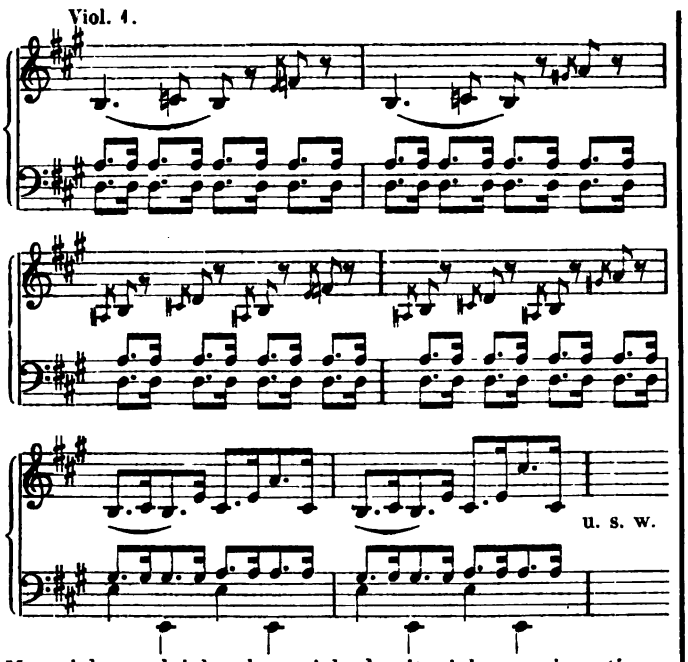
Das b zu gis hat etwas krankhaftes, wenn A-moll darauf folgt; es hat eine Beziehung zu D-moll, und das Ohr verlangt daher cis; oder es müsste das dritte Mal das richtigere h an die Stelle des b treten. Sehr mystisch und auffallend Wagner'sch klingt ferner die ganze S. 43 und mehrere andere Stellen des Werkes. Wir hoffen nämlich, dass, wenn es nicht erlaubt ist, sich mit Mendelssohn'schen oder Schumann'schen Federn zu schmücken, dasselbe auch in Bezug auf Wagner'sche gelten muss.

Wir wiederholen jedoch, dass diese anfechtbaren Stellen, so viel wir deren angeführt haben, im Ganzen nur eine grosse Minderzahl bilden und dass es kindisch sein würde, sich durch dieselben gegen ein Werk einnehmen zu lassen, welches sonst eben so viel Adel wie Bildung und Studien verräth. Wenden wir uns daher zu wichtigeren Seiten dieser Composition.

Der Quartettsatz ruht bekanntlich auf ganz eigenthümlichen Bedingungen, die zu erfüllen nicht leicht ist. Gar mancher begabte Componist scheitert an ihnen und müsste erst durch vielfache Studien dahin zu gelangen suchen, den bei andern Compositionsgattungen anwendbaren Styl hier abzulegen. Das Quartett erfordert eine durchgängige reine Polyphonie, eine Stimmführung, die wenigstens nicht gegen das melodische Gesetz verstösst. Kann auch die Grenze nicht unbedingt gezogen und gefordert werden, dass der Quartettstyl nirgend in den symphonischen übergehe, so muss doch in der Aussprache der Hauptgedanken darauf gesehen werden, dass weder blosse gebrochene Akkordfiguren, noch rein ausfüllendes uninteressantes Begleitungswesen einreisse. Die Durchsichtigkeit des Quartettklanges lässt jedes Abweichen von diesen in der Natur der Sache liegenden Geboten sofort sehr übel empfinden. Es freut uns, Raff im Allgemeinen, was diesen Punkt betrifft, auf guten Wegen zu finden. Es sind auch hier wieder nur einzelne Stellen, die uns unangenehm berührt haben, namentlich jene Stelle im 3. Satz, S. 45, wo in einer ganz interessanten Durchführung des Hauptmotivs die beiden Violinen auf verminderten Septimenakkorden (die überhaupt eine grössere Rolle spielen als billig) in ein Tremolo in höchsten Lagen übergehen, welches durch 6 Takte anhält. Hier überschreitet der Componist die feine Grenze ganz entschieden und fällt in das Streben nach Orchestereffekt. Freilich werden uns hierin nur Jene Recht geben, die diese feine Grenze fühlen. Der heutigen Tags oft recht grobe Musiksinn, dem Alles gefällt, was pathologisch packt, urtheilt in solchen Dingen meist anders.

Dass der Componist in diesem Opus mit einer gewissen Freiheit und doch logisch-thematischen Consequenz waltet, ist uns die schätzenswertheste Seite seiner Arbeit, und wir würden kaum weiter etwas daran auszustellen haben, müssten wir nicht, eben der sonstigen Güte des Werks wegen, den höchsten Standpunkt einnehmen. Dieser höchste Standpunkt fordert von einem Werke eine ausgeprägte Physiognomie, kernhaftes Wesen, das sich im Thema einfach ausspricht und dann im Verlaufe zur höchst denkbaren Entwicklung gelangt. Man betrachte nach dieser Seite die Thema's eines Haydn'schen, Mozart'schen, Beethoven'schen, ja eines Mendelssohn'schen oder Schumann'schen Quartett's. Jedes derselben wird uns sogleich als ein Eigenwesen ansprechen, welches die Berechtigung der Existenz und Ausbildung an seiner königlichen Stirne trägt. Dagegen betrachte man die Thema's dieses Raff'schen Quartetts:





Man sieht sogleich, dass sich damit viel experimentiren, viel Musik machen lässt. Aber es entsteht auch sofort der Zweifel, ob diese Thema's (das Finalthema vielleicht ausgenommen) bestimmt ausgesprochenen persönlichen Charakter genug haben, um ein Stück zu beherrschen und ihm einen entschiedenen Charakter aufzudrücken. Verfolgt man nun die einzelnen Sätze mit aufmerksamem Blick, so muss man sich sagen, dass Raff's Kunst alles angewendet hat, um seinen Themen im Verlauf zu vermehrter Bedeutung zu verhelfen. Er hat recht artige, einheitliche Musikstücke daraus gebildet. Aber doch haben wir keinen grossen oder tiefen Eindruck. Wir glauben daher, dass, sowie überhaupt nichts zur Erscheinung kommen kann, was nicht in einer Sache liegt, so auch in der Composition aus einem Thema nichts rechtes werden kann, das von Haus aus nichts rechtes ist; oder dass Raff's Kunst und Begabung doch nicht ausreicht, um die Pointen seiner Thema's herauszufinden und bis zur grössten Wirkung auszubilden. Bei Raff sind zumeist die Episoden, die Seiten- und Zwischensätze seelen- und empfindungsvoller, daher auch von mehr Wirkung als die Hauptsätze; erinnerten jene nicht allzusehr an Schumann und Wagner, so würde man Raff um ihretwillen noch wärmer gratuliren dürfen. Was es aber heissen will, wenn an sich Secundäres das Primäre verdrängt oder in Schatten stellt, das ist in aller Kunst und im Leben bekannt genug, als dass wir hier seine Folgen auseinanderzusetzen brauchten.

Das den Gebrüdern Müller gewidmete Quartett verdient jedoch jedenfalls allgemeinere Beachtung und darf unter den neuesten Productionen dieser Gattung ohne Weiteres einen der ersten Plätze einnehmen.

Musikalische Zustände in Köln.

Von Dr. Oskar Paul.

I.

(Die Kölner Bibliotheken. Wichtiger Fund.)

Das Gebiet der Tonkunst ist in unserer Zeit ein so umfassendes geworden, dass es wohl unmöglich erscheinen dürfte, in der Kürze Alles zu berühren, was hinsichtlich ihrer Hauptheile in einer musikalisch-historisch so bedeutenden Stadt von über 100000 Einwohnern vorgefunden wird. Wir begnügen uns, einen Ueberblick von dem musikalisch-wissenschaftlichen und musikalisch-praktischen Standpunkte Köln's zu geben. In ersterer Beziehung ist hier für die weitere Fortbildung von Musikern und Kunstjüngern wenig gethan, da es kein öffentliches Institut giebt, aus welchem gegen ein mässiges Honorar schriftstellerische Werke entliehen werden könnten, wie es z. B. in Leipzig der Fall ist, wo Alfred Dörffel die höchst wichtige Anstalt für musikalische Literatur gegründet hat, die bei reger Betheiligung heimischer wie auswärtiger Künstler und Kunstfreunde für die Kunst selbst von entscheidender Wirkungskraft zu werden verspricht. Hier sind es eigentlich nur Privatbibliotheken, da die musikalischen Leihanstalten in dieser Hinsicht kaum zu rechnen sind, die einem Kunstjünger, wenn er das Wohlwollen der Besitzer erlangt hat, von mässigem Nutzen sein können. Wie beschwerlich ist es aber für einen jungen Mann, sich um die Bekanntschaft der einzelnen Besitzer zu bemühen und nach mehrmaligen Visiten erst die Gnade zu erringen, eine unbedeutende Biographie oder einen sonstigen Lückenbüsser irgendwelcher Sammlung mit nach Hause nehmen zu dürfen! — Es ist nicht zu leugnen, dass mehrere tüchtige Künstler und Gelehrte in Köln sind, z. B. Ferdinand Hiller, Professor Bischoff, Dr. med. Seil etc., die im Besitze einer grossen Anzahl Partituren und einiger Schriften gern bereit sind, strebsamen Jüngern der Tonkunst in ihren Studien in jeder Hinsicht behülflich zu sein; die seltneren schriftstellerischen Werke über ältere Tonkunst sind aber begreiflicher Weise in derartigen Privatbibliotheken nicht vorhanden und so bleibt dem, welcher sich über ältere Tonkunst belehren will, namentlich aber dem Forscher, nichts übrig, als auf dem mühevollsten und zeitraubendsten Wege die Bekanntschaften verschiedener alter Sammler zu suchen, um nach langem Bitten vielleicht die scriptores ecclesiastici von Gerbert erlangen zu können. —

Die öffentlichen Bibliotheken sind in musikalischer Beziehung ebenso beschwerlich. Die Jesuitenbibliothek liegt wegen des Neubau's eines passenden Locales durcheinander geworfen mit Staub bedeckt in der Aula des Gymnasiums und nur ein kleiner ungeordneter Theil derselben wurde zur Benutzung in ein Zimmer jenes Institutes gebracht. In einer Art von Catalog dieses kleinen Theiles der Bibliothek, (die beiläufig erwähnt im Ganzen über 80000 Bände enthält), dessen Ansehn und Ordnung ebenso traurig beschaffen ist, wie die Aufbewahrung der Bibliothek selbst, fanden wir den Dodecachord von Glareau, Compositionslehre von Fux und einige Tonstücke von Orlandus Lassus verzeichnet. Auch von diesen Werken waren nur Alt- und Tenorstimmen von einigen Compositionen jenes letztgenannten Meisters vorhanden, die unnütz und zwecklos daliegend keinem Kunsthistoriker irgendwelche Verwerthung gewähren können. In dem durcheinandergeworfenen Haupttheile der Bibliothek sollen aber noch viele musikalisch-historische Schätze liegen, welche wir mit hoher Genehmigung so viel als möglich an's Licht bringen werden, zu welchem Zwecke uns der Commentator Goethe's Professor Düntzer und Mathematikus Zons bereitwillige Hülfeleistung zugesagt haben. —

Die zweite öffentliche Bibliothek ist die Stadtbibliothek, in welche der gelehrte Archivar Dr. Ennen, so weit es die Umstände gestatteten, Ordnung gebracht hat, obgleich ihm der begonnene Neubau eines neben der Bibliothek befindlichen Saales ungemeine Störungen in seiner verdienstvollen Unternehmung verursachte. Durch die zuvorkommendste Gefälligkeit des genannten Archivars wurden wir in den Stand gesetzt, die Bibliothek nach allen Seiten hin kennen zu lernen, was uns am Ende zu dem Resultat führte, dass dieselbe manche beachtenswerthe Schätze in musikalisch-historischer Beziehung aufzu-

weisen habe. Vorzüglich wurden wir erfreut durch die Auffindung eines Manuscriptes von dem Tractate des berühmten Mönches Hucbald aus St. Amaud in Flandern, der bekanntlich in einem hohen Alter im Jahre 930 n. Chr. starb. Die Geschichten der Musik in deutscher und französischer Sprache haben sich in langen Abhandlungen über einen Tractat ergangen, der von Gerbert in seine scriptores ecclesiastici (wenn auch unvollständig) aufgenommen wurde. Dieses Manuscript nun ist derselbe von Gerbert mitgetheilte Tractat, nur mit dem Unterschiede, dass er mindestens den doppelten Umfang hat und Aufklärungen über Dinge enthält, welche in den Musikgeschichten nie zu klarer Entwickelung und Auseinandersetzung gebracht worden sind, wie ja überhaupt die ganze Musikgeschichte bis ungefähr 1600 n. Chr. in theoretischer Beziehung ebenso wenig wie in historischer Wahrheit und richtiger Folge vor Augen geführt wurde. Dem berühmten Kiesewetter gebührt das Lob, zuerst in deutscher Sprache einen geordneten chronologischen Gang eingeschlagen zu haben, der freilich in der Detailentwickelung Manches zu wünschen übrig lässt. Neuere Geschichten der Musik sind kaum zu rechnen, da sie entweder nur monographische Skizzen enthalten, oder als Abschrift und Ausschrift von Kiesewetter und Winterfeld gelten können, wie z. B. die 25 Vorlesungen Brendel's, in denen auch nicht eine einzige selbständige Forschung zu finden ist, sondern wo nur in flüchtiger Kürze Alles nacherzählt wird, was jeder Student der Theologie in irgend welcher beliebigen Kirchengeschichte ausführlicher und besser finden kann; wobei er nicht einmal nöthig hat, über ästhetische Phrasen, ja selbst vielfach nur quinculirende Tiraden zu stolpern, die kaum einen verständlichen Sinn erkennen lassen. In Bezug auf den genannten Tractat Hucbald's können wir also die erwähnten Vorlesungen Brendel's als aus Kiesewetter herausgeschriebene Notizen mit gutem Gewissen übergehen und haben uns nur an Kiesewetter selbst zu halten, der als gewissenhafter Historiker aus ihm vorgelegenen Quellen mit grosser Mühe seine Entwickelungen gemacht hat. Dass diese Entwickelungen wegen des mangelhaften Abdruckes bei Gerbert nicht ganz richtig werden konnten, wird jedem mit der Schwierigkeit des Stoffes Vertrauten sehr begreiflich erscheinen. Um so mehr ist es für die Berichtigung der Kunstgeschichte von Wichtigkeit, dass hier ein Codex vorgefunden wurde, der entschieden aus dem 10. Jahrhundert stammt und die Möglichkeit vorliegt, dass er von Hucbald selbst angefertigt sein könnte. Ueber den letztern Punkt sind wir jedoch noch nicht ganz im Klaren, da das Titelblatt herausgerissen und somit der Name eines Scriptor oder Autor nirgends zu finden ist. Einzelne Stellen sind durch die Länge der Zeit so verblichen, dass die Lupe zu Hülfe genommen werden muss, um die präcise Erkenntniss der Charaktere zu bewirken. Die von einer kräftigen Hand auf das Sorgfältigste angefertigte Schrift liest sich aber mit bewaffnetem Auge nicht schwer und lässt in ihrem ziemlich fliessenden Latein leicht den richtigen Sinn der Worte und Sätze erkennen. Wir sprechen schon hier die Behauptung, welche wir in einem spätern Artikel ausführlicher begründen werden, auf das Bestimmteste aus, dass vom Quintensingen im Mittelalter keine Spur zu finden ist. Ueber Kiesewetter wundern wir uns, dass er bei Durchlesung des zwar bei Gerbert mangelhaft abgedruckten Tractates nicht auf die harmonische und arithmetische Theilung der Alten gekommen ist und dass er das Organum (begleitende Stimme, nachahmende Stimme, Gefährte) in gleiche Berechtigung mit der Principalstimme setzt. Die anscheinend mehrstimmigen Beispiele in diesem Tractate, von denen auch Kiesewetter einige anführt, sind eben keine wirklich mehrstimmigen, sondern zeigen nur die Nachahmung einer Melodie auf verschiedenen Tonstufen an. Denn mit demselben Rechte, als Kiesewetter aus dem Tractate das Quinten- und Quartensingen folgert, könnte man auch aus ihm das Secundensingen ableiten, da viele Beispiele vorhanden sind, wo auf allen Tonstufen der Scala dieselben Melodiefolgen stehen und zwar ebenso wie bei den Quintenintervallen genau untereinandergesetzt sind. Der hinzugefügte Text rechtfertigt unsere Behauptung vollkommen und weist noch besonders die verschiedenen Compositionsgattungen nach, die auf unsere Begriffe reducirt in Bildung einer Melodie mit Vorder- und Nachsatz (von Kiesewetter als zweistimmige Beispiele hingestellt) und in den Nachahmungen auf verschiedenen Tonstufen der Scala bestehen. Es fällt in das 10. Jahrhundert die Entstehung unserer contrapunktischen Formen, deren Ursprung wiederum in der Bildung der antiken Scala zu suchen ist, deren Kenntniss am sichersten aus den Schriften des Calvisius erworben wird, dessen Theorien wir mit Parallelen zu früheren und späteren Schriftstellern in nicht ferner Zeit zu veröffentlichen gedenken. Genanntes Manuscript der hiesigen Stadtbibliothek enthält auch über die Materie der Kirchentöne einen schätzenswerthen Aufsatz und bestätigt in den Hauptpunkten die Ansichten des Calvisius; es zeigt auch die Bedeutung der Consonanzen und Dissonanzen bei den Alten, über welche man ebenfalls längere unfruchtbare Debatten geführt hat. Die Alten hielten die Terz (ditonus) für eine Dissonanz, nicht, weil sie ihnen übelklingend, als Discordanz und somit unzulässig im harmonischen Satze erschienen wäre, sondern weil sie den Begriff der Einheit (Octav), der Zweiheit (Quint) und der Einheit der Zweiheit (Terz) nicht richtig erkannten, indem sie die Terz in das Zahlenverhältniss ihrer Consonanzen 6. 8. 9. 12 nicht einreihen mochten. Die Verbindung der Octave und Quinte im Modus contentus und die der Octave und Quarte im Modus remissus war für sie concentus oder Symphonia, welche zu Anfang und Schluss eines musikalischen Gedankens gesetzt werden musste, niemals aber als an sich abgeschlossenes Ganzes, als absolute Einheit einen gleichmässigen Fortschritt zuliess. Den Begriff der Terz berichtigte Zarlinus dahin, dass er sie als unvollkommene Consonanz einführte, unvollkommen darum, weil sie selbst nicht ohne Grundton und Quint gedacht werden kann. Dass Kiesewetter nichts Anderes im Guido finden konnte, als im Hucbald, ist sehr natürlich, da die hier angedeuteten Theorien des letzteren dem Wesen nach schon im Boethius enthalten sind und ihre Geltung bis zur Zeit der niederländischen Schule behaupteten, die hauptsächlich in praktisch musikalischer Beziehung eine höhere Formvollendung hervorbrachte, bei welcher Angabe wir auf das vortreffliche Werk Collectio operum musicorum batavorum edidit Franciscus Commer (Berolini apud T. Trautwein) verweisen wollen. Das erwähnte Manuscript Hucbald's, an welches sich die hier gemachten Bemerkungen knüpften, wird uns durch gütige Fürsorge des Dr. med. Seil und Dr. Ennen zur Benutzung in eigner Behausung überlassen werden.

Die Bibliothek des Priester-Seminars und Sr. Eminenz des Herrn Erzbischofs Johannes von Köln konnten wir noch nicht in Augenschein nehmen; wir gedenken jedoch auch hier durch gütige Vermittelung zum Ziele zu gelangen. Erwähnen wollen wir noch, dass wir in nächster Zeit es vielleicht ermöglichen werden, das Rheinische Provinzialarchiv, welches zuverlässigen Mittheilungen zufolge reiche musikalische Schätze bergen soll, zu erschliessen. —

Berichte.

Leipzig, 13. März. *S.B.* Sonntag den 8. März Nachmittags gab der Riedel'sche Verein ein sehr interessantes und stark besuchtes Concert in der Thomaskirche. Wir waren um so

mehr auf dasselbe gespannt, als der Riedel'sche Verein eine grosse Berühmtheit geniesst und es uns zum ersten Mal vergönnt war, eine seiner Produktionen zu hören. Er ist jedenfalls der bedeutendste hiesige Gesangverein sowohl nach der Quantität der Stimmenzahl (150—200) als nach der Persönlichkeit seines energischen Dirigenten, dem man das ehrenvolle Zeugniss nicht versagen kann, dass er mit grossen Opfern an Geld, Mühe und Gesundheit unter den schwierigsten Verhältnissen seine Zwecke verfolgt. Welche sind nun diese Zwecke? Wir wünschten aufrichtig, in der Lage zu sein, diese Frage bündig und ohne Rückhalt beantworten zu können, vermögen aber über eine seltsame Erscheinung nicht hinwegzukommen. Der Riedel'sche Verein bringt in seinen Concerten Kirchenmusik der alten Italiener und Deutschen. Sehr gut! Er bringt mit Orchester Bach und Händel. Noch besser! Was sollen aber in dieser Gesellschaft Berlioz'sche und dergleichen Compositionen? Herr Riedel scheint so zu argumentiren: »Die Kunst ist durchaus von Persönlichkeiten abhängig, sie entwickelt sich an und durch hervorragend begabte Naturen. Eine solche ist Berlioz und folglich muss ich dem, was er auf dem Gebiete der Kirchenmusik geschaffen hat, Rechnung tragen.« Wenn Herr Riedel wirklich so argumentirt (und man kann nach seinem Vorgehen nicht anders annehmen), so befindet er sich in doppelter Täuschung. Einmal insofern, als er Berlioz für eine hervorragende Begabung hält. Wir bestreiten dies, weil eine solche sich dadurch bekundet, dass sie allemal oder doch überwiegend in ihren Leistungen den Nagel auf den Kopf trifft. Wir behaupten aber im Gegentheil, dass Berlioz weit öfter in ganz colossaler Weise neben ausschlägt. So z. B. kann der Text des Requiem, den Berlioz componirt hat, und woraus Herr Riedel diesmal das »Requiem und Kyrie« zur Aufführung brachte, nicht ärger misshandelt, nicht verkehrter und trostloser in Musik gesetzt werden, als Berlioz es that. Statt einer Bitte um die »ewige Ruhe« für die Verstorbenen stellt er auf diese Worte ein Höllengemälde hin, statt den Hörer zur Bitte mit anzuregen, lässt er ihn selbst alle Qualen eines Tantalus, Ixion und der Danaiden musikalisch empfinden! Zweitens aber geht die Kunst ihre Wege, indem sie sich bestimmter Persönlichkeiten bedient. Ist sie auf einem bestimmten Gebiet einmal zur Ausbildung gelangt, so lehrt die Erfahrung, dass alle Talente zusammengenommen darüber nicht hinauskommen können. Die Kirchenmusik aber ist längst im Sinken begriffen und namentlich Berlioz ist von ihr durch eine weltenweite Kluft getrennt. Was für eine Veranlassung nun ein deutscher Musiker haben kann, ihn überhaupt und sogar neben Bach als Kirchencomponisten zur Geltung bringen zu wollen, bleibt für uns seltsam und unbegreiflich. — Dieses Berlioz'sche Curiosum war die dritte Nummer unseres Concerts. Wir fügen sogleich das übrige Programm bei: 1) De profundis für Chor und Orchester von Gluck. 2) »Vom Tode«. Geistliches Lied »für eine Singstimme mit Orgelbegleitung«*) von Beethoven. 4) Agnus Dei und Dona nobis aus der Messe von Rob. Schumann. 5) »Ach wie flüchtig, ach wie nichtig«, Cantate von S. Bach. 6) »Ein' feste Burg ist unser Gott«, Cantate von S. Bach. — Das Gluck'sche Werk, das als seine einzige bekannte Kirchencomposition bezeichnet wird, ist in allen seinen Einzelheiten schön und in einem edlen reinen Styl gehalten, macht aber als Ganzes doch keinen grossen Eindruck, weil die einzelnen Nummern in keinem sich gegenseitig bedingenden und hebenden Verhältniss zu einander stehen und dem Ganzen die eigentliche künstlerische Anordnung und Steigerung fehlt. Die Ausführung war tadellos. Beethoven's Lied, welches in keiner Weise in die Räume einer Kirche passt, wurde von Herrn Weiss aus Dresden entsprechend vorgetragen, machte aber ebenfalls keinen Eindruck. Aus der Schumann'schen Messe wäre eine andere Nummer vorzuziehen gewesen (noch lieber hätten wir das Ganze gehört; das in Leipzig eingerissene Stückelwesen der Programme hat auch Herrn Riedel beeinflusst). Die ungesangmässige Führung namentlich des Alt im Agnus konnte uns auch diesmal nicht gefallen (vgl. übrigens Nr. 4 d. Bl.).

Wir kommen nun zu den Bach'schen Cantaten, einem Thema, welches freilich in dem Raume unseres Wochenberichts nur höchst unvollständig abgehandelt werden kann. Zuvörderst möchten wir eine Frage aufwerfen, die noch unerledigt und für kirchlich-protestantische Tonkunst beinahe so wichtig ist, wie das »es ist« — »es bedeutet« für die kirchliche Gemeinschaft verhängnissvoll wurde. Wir haben nämlich bei Bach's Cantaten und Passionen immer das Gefühl, als müsste bei den Schlusschorälen und den in der Mitte ohne Figuration eingestreuten, die Gemeinde selbst mit einstimmen, und als ergäbe sich aus diesem Wechsel ein echt protestantischer Gottesdienst. Viele Musiker freilich sind anderer Meinung und sagen: der Choral »bedeutet« die Gemeinde. Zu läugnen ist aber nicht, dass durch das Einstimmen der Gemeinde einerseits das protestantische Princip der persönlichen Theilnahme des Volks gewahrt würde, und andererseits, dass namentlich Bach's Cantaten dadurch erst in die rechte Spitze auslaufen würden. Natürlich könnte das nur im wirklichen Gottesdienst, nicht im Concert geschehen. — Die Cantate »Ach wie flüchtig« stellt in allen ihren Theilen ein Bild irdischer Vergänglichkeit auf, wie es nicht genialer und zutreffender musikalisch geschehen kann. Höchst merkwürdig ist namentlich der erste Chor mit seiner nebel- und schattenhaften Orchesterbegleitung, dann die Bassarie »An irdische Schätze das Herze zu hangen«. Die schwierige Arie »So schnell ein rauschend Wasser schiesst« wurde leider im Tempo zu schnell und überdies statt von einem Tenor, vom Sopran gesungen. Wir halten eine solche Eigenmächtigkeit bei Bach für schlechterdings verwerflich; lieber möchten wir eine Arie ganz missen, als sie von einer andern Stimmgattung gesungen hören. Der helle Klang einer Sopranstimme giebt obiger erstaunlich figurirten Arie den Charakter des Jubels, der doch hier durchaus nicht Platz greifen darf. Bach war in solchen Dingen äusserst feinsinnig, und wir wundern uns gar nicht, wenn unsere Arie, in dieses falsche Licht gestellt (sie wurde übrigens von Frau Dr. Reclam zu Anfang gut, später etwas unruhig gesungen), keinen oder einen für Bach eher nachtheiligen Eindruck hinterliess. — Die Cantate »Ein' feste Burg« ist eine der colossalsten, die Bach geschrieben. Unglaublich ist die Kraft der Combination, welche im ersten Chor die Choralmelodie canonisch in den äussersten Stimmen auftreten lässt, während die vier Chorstimmen als Mittelstimmen dieselbe figurirt geben und sich darin gar nicht beirren lassen. Richtig sagt R. Franz: »Konnte die »feste Burg« gewaltiger umgrenzt, durch Tonmaterial erhabener ausgebaut werden?« — Zu bemerken ist noch, dass man die Choralmelodie oben von Trompeten statt Oboen ausführen liess, wodurch die Mittelstimmen beinahe erdrückt wurden, während der Bass zu stumpf klang. Wir sind der Meinung, dass die Mitwirkung der Orgel hier unentbehrlich ist. Die Oboen durch ein Orgelprincipal verstärkt, die Bässe im Pedal mitgespielt, dürfte wirksamer und zugleich im Klang edler sein, als Trompeten und Posaunen. — Die Leistungen des Chors waren sehr tüchtig. Nur im Sopran fand zu Zeiten ein Sinken statt, welches vielleicht den verwendeten Knaben zuzuschreiben ist. Die dem Sopransolo in Nr. 2 beigefügte Oboe machte keinen guten Eindruck. Das Tenorrecita-

*) »Meine Lebenszeit verstreicht« aus den Gellert'schen Liedern. Dieses Lied ist bekanntlich mit Clavierbegleitung componirt. Das Programm, indem es diesen Umstand verschwieg, täuschte jene Zuhörer, denen das Lied unbekannt war, und verging sich an Beethoven, indem es ihm die Geschmacklosigkeit einer solchen Orgelbegleitung unterschob.

tiv Nr. 6 wurde von Herrn Schild recht gut vorgetragen. Das Duett Nr. 7 der Partitur blieb weg.

Wir hoffen, dass Herr Riedel in seinem Bestreben eifrig fortfahren, dasselbe aber von jener falschen Vielseitigkeit reinigen werde, die in der Kunst niemals zu Grossem führt.

Das 19. Abonnementconcert im Gewandhause (12. März) war für ein eigenthümliches Experiment ausersehen worden, indem das Programm aus französischen Compositionen alter und neuer Zeit zusammengestellt war. Principiell lässt sich gegen einen solchen Versuch, das gewöhnliche Geleise zu verlassen, nichts einwenden, es ist sogar sehr dankenswerth, wenn das Publikum mit der Kunst anderer Nationen bekannt gemacht wird. Nur ist zu bezweifeln, ob ein richtiges Urtheil angebahnt wird, wenn man nicht methodisch verfährt, was aber bei Concerten, wie die des Gewandhauses, wieder seine Schwierigkeiten hat. Wir beschränken uns auf eine kritische Anzeige des Programms. Das Concert begann mit Catel's (1773—1830) Ouvertüre zu »Semiramide«, einem geistreichen Tonstück, harmonisch interessant, rhythmisch lebendig und wirksam instrumentirt. Die Form ist sehr knapp, daher die Wirkung des vom Ganzen abgesonderten Theils keine bedeutende. — Zwei »französische Volkslieder« für vierstimmigen Chor (aus der Mitte des 17. Jahrh.) folgten und machten in ihrer Naivetät und Sinnigkeit der Melodik und Rhythmik den besten Eindruck. Ob es nicht besser gewesen wäre, diese und alle andern Vocalcompositionen in der Ursprache statt in deutscher (allerdings ganz guter) Uebersetzung singen zu lassen, scheint uns der Ueberlegung werth. — Weniger Interesse vermochte eine Ariette mit Chor aus dem Ballet: »La mascarade de Versailles« von J. B. de Lully (1633 bis 1687) zu erwecken. — Ob der fruchtbare Componist für die Violine, P. Rode (1774—1830), nicht würdiger vertreten sein konnte, als durch die von Herrn Concertmeister David gespielten ziemlich altmodischen Variationen in G, möchte zu bedenken sein. — Von der Arie mit Chor aus »Hypolyte et Aricie« von Rameau (1683—1764) können wir nur den wirksamen Chorsatz als höchst werthvoll bezeichnen. Das Solo leidet an Längen und übermässigen Textwiederholungen. Merkwürdig darin ist die Nachahmung des Nachtigallenschlags, die stark an Beethoven's analoge Stelle in der Pastorale erinnert. — Die Ouvertüre zu »Jean de Paris« von F. A. Boieldieu (1775—1834) ist ein allbekanntes, treffliches Theatermusikstück, welches aber entschieden des Oellampengeruchs als gegebener Unterlage bedarf, um recht zu wirken. Im Concertsaal tritt doch der Mangel an innerlichem Werth zu auffallend hervor. — Das interessanteste Stück des Concerts war offenbar die den zweiten Theil eröffnende Symphonie in G-moll von Henri Etienne Méhul (1763—1817), über welche sich freilich Ausreichendes hier nicht sagen lässt. Am wenigsten sprach der erste Satz an, der bei sehr knapper Haltung echt symphonistische Durchführung eines eigentlichen Thema's vermissen liess. Es scheinen vielmehr nur musikalische Phrasen, die zur Durchführung benutzt werden. Aber schon das folgende Andante gewann sich lebhafteren Antheil und das Scherzo mit seinem geistreichen Pizzicato-Thema überraschte durch seine Genialität, sowie auch das Finale einen äusserst frischen Zug aufwies. — Der Männerchor aus der Oper »Les deux avares« von Grétry (1741—1813), »Die Wache kommt, 's ist Mitternacht« ist von äusserst glücklicher Erfindung, und es störte nur die allmälige Steigerung gegen die Mitte hin, weil sie, obwohl dem Musikstücke als solchen zu vermehrter Wirkung verhelfend, doch dem Texte: »Geht heim, macht keinen Lärm« widerspricht. — Berlioz's »Fee Mab« aus der dramatischen Symphonie »Roméo et Juliette« war in diesem Concert gewiss an seinem Platze, hätte aber aus chronologischen Gründen doch wohl den Schluss bilden sollen. Geistreich und harmonisch wie orchestral aus dem äussersten Raffinement hervorgegangen, bringt dieses Stück gleichwohl es fast nicht einen Augenblick zu wirklich musikalischen Gebilden, was doch selbst bei dem phantastischesten Vorwurfe keinesfalls erlässlich ist. Ein Musikstück ohne Melodie ist wie ein Bienenschwarm ohne Königin, oder wie eine Statue ohne Kopf. Man bewundert Einzelnes, aber die Hauptsache fehlt. — Den Schluss des Concerts bildete ein »feierlicher Marsch und Chor der Magier« aus »Alexandre à Babylone« von Lesueur (1763—1837), welcher in seinem ersten Theil rhythmische und harmonische Stockungen enthält, im Chor aber sich zu glänzender Wirkung erhebt, und jedenfalls von ganz eigenthümlicher Färbung ist. Man war bereits zu abgespannt, um die Wirkung dieser Nummer ganz und voll aufzunehmen. — Was die Ausführung betrifft, so war dieselbe von Seite der Chöre und des Orchesters eine sehr verdienstliche. Besonders fein wurden die ersten beiden Chöre gegeben, wenn auch Intonation und Präcision noch vollkommener gedacht werden können. Die »Fee Mab« wurde in ziemlich vorsichtig mässigem Zeitmaasse gespielt, ging aber sonst, ein paar kleine Unglücksfälle abgerechnet, gut zusammen; auch fehlte es durchaus nicht an der nöthigen Feinheit. Einige Sätze, wie die Ouvertüre zum »Johann von Paris« und der erste Satz der Méhul'schen Symphonie, wurden schneller genommen als die Deutlichkeit erlaubte. Herr David zeichnete sich durch den brillanten und fein schattirten Vortrag der Rode'schen Variationen aus. Die im Thema angebrachten Verzierungen, welche in der gedruckten Ausgabe nicht stehen, sollen, wie wir erfahren, von Rode selbst herrühren. Wir halten aber, offen gesprochen, die Einfachheit des gedruckten Thema's für schöner. Die Sopransolo's wurden von Frl. Dannemann ganz entsprechend ausgeführt.

Nachrichten.

Hofcapellmeister Jul. Rietz in Dresden hat nach langer und gefährlicher Krankheit am 10. März zum ersten Mal wieder dirigirt (Oberon) und wurde schon bei der Probe vom Orchester, in der Aufführung aber vom Publikum auf mancherlei sinnige Weise begrüsst. Das Leipziger Orchester sandte ihm an demselben Abend ein beglückwünschendes Telegramm zu.

Im fünften Produktionsabende des Dresdner Tonkünstler-Vereins wurde eine vor Kurzem aufgefundene Orchestersuite von Joh. Dismas Zelenka (1687—1745) aufgeführt und erregte besonderes historisches und musikalisches Interesse. Näheres über diesen Componisten, der in Dresden starb, findet sich in M. Fürstenau's «Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden« im 2. Bande. Zelenka war ein Schüler von Fux und Ant. Lotti. Seine Musik soll dem damaligen Stande der Instrumental-Musik weit vorausgeeilt sein und der Componist unmittelbar nach Bach und Händel genannt zu werden verdienen. Unter seinen Werken, die im Besitz der kath. Hofkirche in Dresden, befinden sich 15 Messen, 3 Requiem, 2 Te Deum laudamus, 2 Miserere, 6 Litaneien, 86 Psalmen, Hymnen u. dgl., 3 Oratorien, 4 Melodramen und eine Sammlung von 4stimmigen Responsorien für die Charwoche. Die günstigen Urtheile, welche Rochlitz über Zelenka's Talent aussprach, sollen sich durchaus bestätigen.

In München brachte v. Perfall's Oratorien-Verein am 27. Febr. nebst Anderem S. Bach's Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss.« — Am 29. Febr. wurde in der dortigen St. Michaelshofkirche eine »grossartige canonische« Vokalmesse von A. Caldara aus dem Jahre 1700 aufgeführt. — Der Münchener Referent der Augs. All. Ztg. behauptet bei Gelegenheit der Aufführung einiger der schottischen Lieder von Beethoven, dass darin alles hinauscomponirt sei, was an den eigentlichen Nationalgesang des schottischen Hochlandes erinnere. Unsere Notenschrift sei gar nicht geeignet denselben wiederzugeben, eher wären noch die Mensuralnoten des 15. Jahrhunderts dazu geeignet. (Das mag sein. Es fragt sich aber, ob die Kunst mit solchen Naturlauten etwas zu thun hat, und ob es nicht erlaubt ist, dieselben in eine künstlerisch-musikalische Form zu bringen. D. Red.)

Bei der zweiten diesjährigen Symphonie-Soirée des philharmonischen Vereins in Hamburg hatte Herr Jul. Stockhausen die Direction theilweise übernommen und leitete die Aufführung einer Nummer aus der Prometheus-Musik von Beethoven und der C-Symphonie von Schubert, und zwar, wie die Hamburger Nachrichten melden, »in einer

Weise, deren Vortrefflichkeit Musiker und Zuhörer in Staunen setzte. Die Instrumente schienen zu singen und die Wiedergabe der Tonstücke aus einer und derselben Brust und Seele hervorzuströmen. Die Aufnahme war eine begeistert dankbare.« — Ebendaselbst sollte am 12. März in der St. Petrikirche Kiel's Requiem von der Deppe'schen Singakademie aufgeführt werden.

Den Berlinern war für den 14. März der seltene Genuss bestimmt, in einem Concert zum Besten armer katholischer Waisenkinder die Baronin Delphine von Schauroth, bekannt durch ihre freundschaftlichen Beziehungen zu Mendelssohn, des letzteren ihr zugeeignetes Clavierconcert spielen zu hören.

C. P. Grädener's 2. Claviertrio wurde in Berlin in einem Concert der Herren Lange und Oertling gespielt und sehr beifällig aufgenommen.

In einer Berliner Zeitung lesen wir, dass Engländer auf einer Reise zu dem afghanischen Hofe von dem dortigen Musikchor mit den Melodien Rule Britannia und God save the king empfangen wurden; dieselben seien aber in einer abscheulich wilden Weise und in Moll gespielt worden!

Zu Freiberg in Sachsen hat sich unter der Leitung des Gymnasial-Musikdirectors Eckhardt eine »Singakademie« gebildet, welche nächstens mit Händel's Alexanderfest zu debutiren gedenkt.

J. A. Stargardt in Berlin, Jägerstr. 24, veröffentlicht soeben ein neues antiquarisches Verzeichniss von musikalischen, hymnolog. und liturgischen Werken, das manches Beachtenswerthe enthält, z. B. eine Sammlung von Kirchenordnungen mit Musik, Schriften von Mattheson, Marpurg, Marcello, Pennau. a., viele hymnologische Bücher, darunter P. Gerhard in den ersten Auflagen. — Am Schlusse werden 23 Originalhandschriften, Compositionen von Mozart, angezeigt und steht Liebhabern darüber ein geschriebenes Verzeichniss zur Einsicht zu Gebote. Unter letzteren befindet sich auch: Apollo und Hyacinthus, eine lateinische Comödie für die Universität zu Salzburg. Auf dem Titel der Partitur steht von Mozart's Hand: »di Wolfgango Mozart producta 13 May 1767.« Mozart's erste dramatische Composition, 162 Querfolio-Seiten, ist im Stich noch nicht erschienen.

Das diesjährige mittelrheinische Musikfest soll in Darmstadt abgehalten werden.

Man schreibt uns aus Bonn: In unserer Nachbarstadt Coblenz wohnten wir am 20. Februar d. J. einer Aufführung der Schöpfung von Haydn bei, die uns von den musikalischen Zuständen dieser Stadt, und der Blüthe, welche dieselben unter der kundigen und thätigen Leitung des Herrn Lenz erlangt haben, einen vortheilhaften Begriff beibrachte. Ein ansehnlicher, gut geübter und an frischen Stimmen reicher Chor sang seine Partie mit Sicherheit und sichtbarer Liebe, er würde uns vollkommen befriedigt haben, wenn nicht an einigen Stellen eine provincielle Aussprache der Worte zu merkbar gewesen wäre; das Orchester war zahlreich und ebenfalls wohl eingeschult, besonders schienen uns unter den Blasinstrumenten sich wirklich tüchtige und künstlerisch gebildete Kräfte zu finden; dem stark besetzten Streichquartett wäre zuweilen etwas mehr Zartheit und Mässigung zu wünschen gewesen, an Präcision liess auch dies nichts zu wünschen übrig. Die Solo's sangen Herr Hill aus Frankfurt (Bass), Herr Wolters aus Darmstadt (Tenor) und Fräulein Rothenberger aus Köln (Sopran), welche gleichmässig dazu beitrugen, dem ewig frischen und jugendlichen Werke des alten Vater Haydn einen durchschlagenden Erfolg zu verschaffen.

Der Domorganist F. Gustav Jansen in Verden im Hannoverschen (nicht Gustav Jansen in Berlin) hat vom König von Hannover den Titel königl. Musikdirector erhalten.

Nr. 10 des »Morgenblattes für gebildete Leser« bringt unter dem Titel »Vergessene Meister« den Anfang eines Aufsatzes über Fr. Couperin, Domenico Scarlatti und C. Ph. Em. Bach.

Richard Wagner ist von Prag über Berlin nach Petersburg gereist, um dort zu »concertiren«. Auf der Rückreise soll er in Berlin zu gleichem Zwecke sich aufzuhalten beabsichtigen. (Und »Tristan und Isolde«? D. Red.)

Das Pasdeloup'sche Concert in Paris vom 1. März führte u. a. Schumanns Esdur-Symphonie und auf Verlangen wiederholt die Mendelssohn'sche Hebriden-Ouvertüre vor. — Frau Clara Schumann gab am 13. März ihr zweites Concert in Paris. — Von dem Vielschreiber Offenbach erwartet man in den Pariser Bouffes dieser Tage eine neue Oper: »Bavard et Bavarde.« Derselbe soll von der Wiener Hofoper eine grosse ernste Oper zu schreiben aufgefordert (?) und bereits an's Werk gegangen sein. Così fan tutte sieht baldigster Aufführung in Paris entgegen. Berlioz soll neuerdings seine »Trojaner« für das Thèâtre lyrique bestimmt haben.

Im dritten philharmonischen Concert zu New-York wurde Schumanns Bdur-Symphonie mit Feuer gespielt und mit Enthusiasmus aufgenommen. Der Referent des Musical Review and World erinnert bei dieser Gelegenheit daran, mit welcher Kälte das Werk bei seinem ersten dortigen Erscheinen empfangen ward. Dasselbe Concert brachte auch, mit einem Achtungserfolge, die Concert-Ouvertüre von Anton Rubinstein. — In der dritten Soirée der Herren Mason und Thomas, ebenfalls in New-York, kam das selten gehörte Cdur-Quartett von Cherubini zur Aufführung.

Leipzig. Die Pianistin Julie Swoboda aus Wien gab am 9. d. M. ein Concert und wurde von dem versammelten spärlichen Publikum, das beinahe vollständig auf Grund von Freibilletten sich einfand, wegen ihrer Fertigkeit und Kraft applaudirt, konnte aber wegen auffallenden Mangels an geschmackvollem Vortrage keine stärkere Theilnahme gewinnen.

ANZEIGER.

[79] **Neue Musikalien**

aus dem Verlage von **Ernst Berens** in **Hamburg**.

	Thlr.	Ngr.
Armbrust, G., Op. 11. Woher? Frühlingsgedränge. 2 Lieder für 1 Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. .	—	10
Beständig, O., Frühlingsgruss. Rondo für Pfte. . .	—	17½
Friedrich, F., Six Morceaux élégants sur des Airs favoris pour Piano.		
Op. 107. Nr. 1. Gumbert. Ländler	—	10
- 2. Suppé. Ringerl und Röserl . . .	—	10
- 3. Melchert. Kriegers Abschied . .	—	10
- 4. Weber. Das Röschen	—	10
- 5. Wagner. Bleib' bei mir	—	10
- 6. Kücken. Allemannisches Lied . .	—	10
Haydn, J., 15 Violin-Quartette für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von Conrad Berens.		
Nr. 1. G-dur. Nr. 2. G-moll. Nr. 3. A-dur . . à	—	15
Marschner, H., 6 Lieder für eine Mittelstimme mit Begleitung des Pfte.		
Op. 184. Nr. 1. Umsonst ist mein Sehnen	—	7½
- 2. Ziehen und halten	—	7½
- 3. Mein Lieb ist das Bächlein	—	10
- 4. Trennung	—	5
- 5. Wiederkehr	—	7½
- 6. Lied eines fahrenden Schülers . .	—	7½
Roehl, J., Polka aus der Parodie »Faust und Margarethe«	—	5
Sachse, E., Emmy-Polka	—	5
Simonsen, M., Op. 16. Souvenir de Caracas et Puerto Rico. Rondo Aguinaldo pour le Violon avec accomp. de Piano	—	25
—— Op. 19. Sega. Danse créole de l'Isle de la Réunion (Bourbon) pour le Violon avec accomp. de Piano . . .	—	25
Stubbe, H., Waldvöglein. Polka-Mazurka für Pfte. .	—	10

[80] **— Dirigenten-Gesuch. —**

Die bisher Poltmann'sche Kapelle in Langenbielau, Kreis Reichenbach in Schlesien, die sich seit fünfzehn Jahren eines geneigten Zuspruches erfreut, und seit neun Jahren während der Saison in Bad Altwasser die Bade-Musik leistet, sucht unter sehr annehmbaren Bedingungen einen **Dirigenten.** Die Gesellschaft besitzt eine Bibliothek von fast 1000 gut gewählten Concert-Piècen, auch sonst vollständiges Inventar, so dass dem neuen Dirigenten in dieser Beziehung nicht die geringsten Kosten bevorstehen. Derselbe soll ein tüchtiger Violinist, seine Persönlichkeit eine unserem Wirkungskreise entsprechende sein.

Nähere Auskunft ertheilt der einstweilige Geschäftsführer **H. A. Röschel.**

Langenbielau, den 20. Februar 1863.
Kreis Reichenbach in Schlesien.

Die Mitglieder der bisher Poltmann'schen Capelle.

[81]

Neuere Oratorien, Cantaten etc.

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Benedict, J., Op. 70. **Undine.** Ein Mährchen nach La Motte Fouqué für England frei bearbeitet von John Oxenford, ins Deutsche übertr. von K. Klingemann.

	Thlr.	Ngr.
Klavierauszug	5	—
Chorstimmen	1	5

Blumner, M., Op. 8. **Abraham.** Oratorium in zwei Theilen. Klavier-Auszug 6 20

—— Dasselbe. Die Chorstimmen . . 2 10

Hieraus einzeln:

No. 7.	Recit.: Lass auf der Schwelle und Arie: Du gingest und es schwand die Sonne, Alt		— 7½
- 8.	Recit.: Wie reich hat mich der Herr.	Bass	— 7½
- 9.	Arie: In meines Lebens reichsten Tagen		
- 24.	Recit.: So spricht der Herr	Sopr.	— 7½
- 25.	Arie: Denn er ist ein treuer Gott.		
- 30.	Recit.: Ach, Herr! und Arie: Ach Herr! erhöre mein Gebet, Bass		— 10
- 32.	Recit.: Was ist gekommen	Tenor	— 5
- 33.	Arie: Wirf dein Anliegen		

Gade, Niels W., Op. 12. **Comala.** Dramat. Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester:

Partitur (geschrieben)	n.	10 —
Orchesterstimmen (geschrieben)	n.	13 10
Klavierauszug		3 10
Singstimmen complet		2 20
Solostimmen		— 25
8 Chorstimmen	à	— 7½
Texte dazu	n.	— 2

—— Op. 23. **Frühlings-Fantasie.** Concertstück für 4 Solost., Orch. u. Pfte.:

Partitur		5 —
Pianoforte-, Solo- u. Orchesterstimmen		6 —
Klavierauszug		2 —

Gade, Niels W., Op. 23. **Frühlings-Fantasie**, Concertstück für 4 Solost., Orch. und Pfte.:

Orchesterstimmen apart	4	5
Solo-Singstimmen apart	—	20
Pianofortestimme apart	1	5

—— Op. 35. **Frühlings-Botschaft.** Willkommen heller Frühlingsklang. Concertstück f. Chor u. Orchester:

Partitur	2	—
Orchesterstimmen	1	25
Klavierauszug	—	25
Chorstimmen à 2½ Ngr.	—	10

—— Op. 40. **Die heilige Nacht.** Concertstück für Alt-Solo, Chor und Orchester nach dem Gedicht: Die Christnacht von Aug. von Platen.

Partitur	3	10
Orchesterstimmen	3	—
Klavierauszug	1	15
Singstimmen	—	25
Solostimme	—	2½
Sopran I. II.	à —	2½
Alt I. II.	à —	2½
Tenor I. II.	à —	2½
Bass I. II.	à —	2½

Hiller, F., Op. 75. **Ver Sacrum oder die Gründung Rom's.** Gedicht von L. Bischoff, für Solostimmen, Chor und Orchester:

Partitur	n.	9 —
Die Quartettstimmen		4 25
Klavierauszug		5 15
Chorstimmen		1 20

(Die Blasinstrumente werden in Abschrift geliefert.)

Molique, B., Op. 65. **Abraham.** Oratorium.

Partitur	20	—
Orchesterstimmen	16	20
Klavierauszug	9	—
Singstimmen	2	20

Perfall, K., Deutsche Mährchen. Dichtung von Franz Bonn für Soli, Chor und Orchester.

No. 1. **Dornröschen** Op. 8.

Partitur	5	—
Klavierauszug	4	—
Chorstimmen	1	2½

Perfall, K., Deutsche Mährchen. Dichtung von Franz Bonn für Soli, Chor und Orchester.

Nr. 2. **Undine** Op. 10.

Partitur	5	—
Klavierauszug	3	15
Chorstimmen	1	—

Reinecke, C., Op. 56. **Schlachtlied** von F. G. Klopstock »Mit unserm Arm ist nichts gethan« für 2 Männerchöre mit Orch.:

Partitur	2	—
Klavierauszug	1	—
Orchesterstimmen	1	20
Singstimmen	1	—

Reinthaler, Carl, Jephtha und seine Tochter. Oratorium nach dem alten Testament.

Partitur	20	—
Orchesterstimmen	15	—
Klavierauszug	6	—
Chorstimmen	2	—
Textbuch	n.	— 2

Taubert, W., Op. 134. **Der Sturm** von Shakespeare.

Partitur	n.	10 —
Quartettstimm. (ohne Ouvert.)		
Violine I.		— 27½
Violine II.		— 22½
Bratsche		— 22½
Violoncell u. Bass		1 2½
Harfe		— 20
Blasinstrumente in Abschrift	n.	18 —
Klavierauszug		5 —
Singstimmen		1 10
Sopran		— 10
Alt		— 12½
Tenor		— 10
Bass		— 7½
Verbindendes Gedicht dazu von F. Eggers	n.	— 10

—— — Ouverture für Orchester.

Partitur	2	—
Stimmen	3	—
Violine I.		— 5
Violine II.		— 5
Bratsche		— 5
Violoncell u. Bass		— 7½

[82]

Wichtig für Compositeure!

Die Notenstich- und Druck-Anstalt

von

A. O. Hammer & Co. in Wien,

Biberbastei 659.

übernimmt zu sofortiger Ausführung **Compositionen** in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.

Zugleich werden **gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.**

[83] Bei **Carl Haslinger** in **Wien** sind neu erschienen:

	Thlr.	Ngr.
Arditi, L., Il bacio (Der Kuss) Gesangs-Walzer mit Pianoforte-Begleitung (Panorama Nr. 40.)	—	10
—— Il bacio (Der Kuss) Walzer f. Pianoforte allein (Neuigkeiten Nr. 144.)	—	8
—— Il bacio (Der Kuss) Walzer für eine Zither (Transscriptionen Nr. 15.)	—	8
Badarzewska, Thecla, La prière d'une Vierge. Morceau pour Piano (Neuigkeiten Nr. 143.)	—	8
Boscovitz, Fr., Souvenir de Byarritz. Aubade et Mazurka, p. Piano	—	15
Flore théâtrale, Potpourris pour le Piano. Cahier 152. Lalla Roukh	—	20
Holler, Wilh., Melodienschatz für die Zither. 7.—12. Heft à	—	15
Lefébure-Wély, Les cloches du monastère. Morceau p. Piano (Neuigkeiten Nr. 142.)	—	8
Melodien-Album, für das Pianoforte, complett gebunden	2	—
— — Dasselbe in 2 Heften à	1	—
Opernfreund, (der junge) für Violine und Pianoforte. Heft 44. Gounod, Faust	—	15
—— Derselbe f. Flöte u. Pianoforte. Heft 44. Gounod, Faust	—	15
Opern-Revue, f. die Guitarre. Nr. 37. Offenbach, Fortunios Lied	—	15
Nr. 38. Offenbach, Herr und Madame Denis	—	15
Satter, Gustav, 3me Sérénade pour Piano. Oeuv. 31	—	20

[84]

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur **Anfertigung von Fahnen** auf Seidenstoffen, ohne Naht, die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in **Leipzig.**

[85]

2. Neuigkeits-Sendung

von **Joh. André** in **Offenbach a. M.**

Pianoforte mit Begleitung.

	Thlr.	Ngr.
Arditi, L., Il Bacio (Der Kuss), Walzer arr. f. Pfte. u. V. D.	—	13
—— do. do. f. Pf. u. Vlo. D.	—	13

Pianoforte allein.

Abt, Fr., Op. 228. 3me Polka-Mazurka brill. F.	—	15
—— Ausgewählte Lieder, vom Componisten übertragen.		
Op. 187. Nr. 2. Gute Nacht, du mein herziges Kind .	—	8
Op. 218. Nr. 3. Schlaf wohl, du süsser Engel du	—	8
Cramer, H., Op. 155. Nouveautés pour le Piano.		
Nr. 6. Marche de l'op. Tannhäuser de R. Wagner	—	10
- 7. Arditi, Il Bacio (schon früher versandt).		
—— Potpourris élégants. Nr. 109. Gounod, Ch., La Reine de Saba	—	20
Egghard, J., Op. 128. 2 Morceaux Nr. 1. Ma bonne amie.		
Nr. 2. La première violette	—	17½
—— Op. 128. 2 Morceaux. Nr. 1. 2. einzeln à	—	10
—— Op. 129. Rêve de coeur, Mélodie. C.	—	13
Haine, Carl, Op. 12. Deutsche Weisen, frei bearbeitet.		
Nr. 1. Abschied: »Wohlauf, noch getrunken«. D.	—	13
- 2. Die drei Röselein. F.	—	13
Jungmann, A., Op. 174. Versunkene Sterne, Nocturne. As.	—	10
—— Op. 175. Prière à la Madone, Mélodie. Es	—	10
Mercier, V., Op. 4. L'Adieu, Romance sans paroles. Fm.	—	15
Solvay, Aug., jeune, Op. 22. Les Babillardes, Polka de Salon	—	15

Tänze für Pianoforte allein.

Spintler, Chr., Nr. 68. Quadrille: Un mari à la porte d'Offenbach	—	10
—— Nr. 69. u. 70. Erinnerung an das Bundesschiessen, Polka-Mazurka und Schottisch. (Mit Bildniss des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha)	—	10

Orgel und Harmonium.

André, Jul., Op. 14. 12 kurze u. vermischte Orgelstücke. 3. verb. Ausg. (Mit Bewilligung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.)	—	10
André, Jul., Op. 37. 9 Orgelstücke für 2 Manuale u. Pedal	—	20
Weber, J. C., Op. 10. 10 Adagios für Orgel oder Harmonium	—	10

Gesang-Musik.

Bonn, H., Der blinde Knabe (The blind boy) für 1 Singst. mit Pianoforte. 2. Aufl.	—	10
Goltermann, G., Op. 38. Sechs Gesänge für 1 tiefe Stimme mit Pianoforte. cpl.	—	25
Nr. 1. In die Berge 8 Ngr.		
- 2. Am Bächlein 5 -		
- 3. Frühlingsliebe 5 -	1	9
- 4. Glücklicher Wandersmann 8 -		
- 5. Mailiedchen 5 -		
- 6. Das Herz am Rhein 8 -		
Volkslieder, ausgew., f. 1 St. m. Pianoforte. Heft 1—4. à	—	17½
Zimmermann, S. A., Op. 59. Drei Gesänge für 4 Männerst. Nr. 1. An die Nacht. Nr. 2. Abschied. Nr. 3. Im wunderschönen Monat Mai.	1	—

Verschiedenes.

Klotz, C., Op. 12. 6 Duette f. chrom. Horn (m. Begl. eines 2ten) (Fortsetzung der Hornschule.)	—	25
Messemaeckers, J., Op. 54. Elementar-Regeln der Musik n.	—	7½
Orpheus, Potp. p. 2 Fl. Nr. 56. Verdi, Trovatore Nr. 57. Verdi, Traviata à	—	15

Seither fehlten und sind wieder vorräthig:

André, Ant., Op. 69. 6 Duette f. Sopr. u. Alt. (Folge v. Op. 54.)	1	10
Apollo pour 2 Violons. Nr. 29. Winter, Airs: Opferfest	1	—
Nr. 31. Mozart, Airs: Zaïde	1	10
Kummer, C., Op. 80. Introd. et Variat. sur un air tyrol. p. Fl. av. Pf. G	—	18
Sammlung gesangreicher Tonstücke f. V. u. Pf. Heft III. Beethoven, Sehnsuchts-Walzer. Mozart, Finale aus Zauberflöte und Mozart, Adagio	—	15

---

[86]

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Mozart's Concert-Arien.

Neue, streng revidirte Ausgaben, in Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug.

	Thlr.	Ngr.
No. 1. Recitativo con Rondo für Sopran: *Mia speranza adorata!* Ach, sie stirbt, meine Hoffnung!		
Partitur	—	17½
Orchesterstimmen	1	—
Klavierauszug	—	15
No. 2. Scena ed Aria für Sopran: *Bella mia fiamma, addio!* Theuerstes Mädchen, ich scheide!		
Partitur	—	17½
Orchesterstimmen	1	—
Klavierauszug	—	15
Nr. 3. Aria für Tenor: *Misero! o sogno, o son desto?* Wehe mir! Ist's Wahrheit?		
Partitur	—	22½
Orchesterstimmen	1	5
Klavierauszug	—	17½
No. 4. Scena e Cavatina für Sopran: *Ah, lo previdi!* Ach, meine Hoffnung!		
Partitur	—	25
Orchesterstimmen	1	5
Klavierauszug	—	25
No. 5. Scena ed Aria für Sopran: *A questo seno, deh! vieni.* In meine Arme komm, Liebling.		
Partitur	—	20
Orchesterstimmen	—	25
Klavierauszug	—	17½
No. 6. Recitativo e Rondo für Sopran (mit Begleit. des Pianoforte allein): *Ch'io mi scordi di te?* Mich zu trennen von dir? *Non temer, amato bene!* Zage nicht, du, den ich liebe.		
Partitur	1	15
Orchesterstimmen	1	10
Klavierauszug	—	15
No. 7. Recitativo ed Aria für Sopran: *Misera, dove son?* Wehe mir! ach, wo bin ich?		
Partitur	—	22½
Orchesterstimmen	—	15
Klavierauszug	—	22½
No. 8. Aria für Tenor: *Per pietà, non ricercate.* Lass mir meinen stillen Kummer.		
Partitur	—	20
Orchesterstimmen	—	20
Klavierauszug	—	15
No. 9. Aria für Bass: *Mentre ti lascio, o cara.* Bald muss ich dich verlassen.		
Partitur	—	15
Orchesterstimmen	1	—
Klavierauszug	—	17½
No. 10. Scena ed Aria für Sopran: *Ma, che vi fece, o stelle!* Ach, was verbrach, ihr Sterne.		
Partitur	—	20
Orchesterstimmen	1	5
Klavierauszug	—	20
No. 11. Recitativo ed Aria für Sopran (mit obligater Violine): *Non più! tutto ascoltai.* Genug, ich bin entschlossen. *Non temer, amato bene!* Lass, o Freund, uns standhaft scheiden.		
Partitur	—	20
Orchesterstimmen	—	20
Klavierauszug	—	25
No. 12. Scena ed Aria für Bass: *Alcandro, lo confesso.* O Freund, was mich ergriffen. *Non so donde viene.* Woher dieses Bangen.		
Partitur	—	15
Orchesterstimmen	—	25
Klavierauszug	—	17½
Terzett: *Mandina amabile.* Willst du mein Liebchen sein.		
Partitur	1	7½
Orchesterstimmen	1	—
Klavierauszug	—	20
Quartett: *Dite almeno in che maniera.* Sagt, was hab' ich denn.		
Partitur	1	20
Orchesterstimmen	1	10
Klavierauszug	1	—

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. März 1863. **Nr. 13.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Zur Erinnerung an Heinrich Marschner. — Kritische Anzeigen (Clavierstücke zu zwei Händen). — Musikalische Zustände in Köln. II. — Berichte aus Paris, Magdeburg und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Zur Erinnerung an Heinrich Marschner.

A. H. Der Meister, den man in frostiger, unfeierlicher Weise, von einem orthodoxen Priester noch am Grabe verunglimpft, am 15. December 1862 in Hannover zur Erde bestattete, war auch einer der edlen Geister unseres Vaterlands, dem die verdiente volle Anerkennung seines Wirkens bei Lebzeiten nicht zu Theil ward, so warm sein Herz auch für dasselbe schlug, so frisch und lebhaft auch seine Phantasie sich in solchen Schöpfungen ergoss, die das deutsche Gemüth vorzugsweise zu treffen und zu erquicken berechnet und geeignet waren. Der einzige Umstand, warum auch dieser Künstler die Palme höchsten Ruhms nicht erreichen konnte, nach welcher er mit Eifer und Ausdauer, seines Werthes und seiner hohen Begabung sich bewusst, strebte, war der, dass er »nur ein Deutscher war.« *)

Heinrich Marschner, in vielen Kreisen hochgeehrt und geliebt, hätte es doch in allen den Kreisen sein sollen, wo man der Kunst pflegt, der er sein ganzes Leben gewidmet hatte. Er, der Tondichter des »Heiling« und »Vampyr«, des »Templer und Jüdin« und »Austin«, hätte dem ganzen deutschen Volke, den Bewohnern aller Gauen ebenso bekannt werden sollen, wie es ein Carl Maria von Weber geworden, da seine Tondichtungen fast ebenso frisch und ursprünglich, jedenfalls aber ebenso vom warmen Hauche des echt deutschen Genius durchdrungen sind. Das nationale Kunstwerk war es, für welches Beider Geist gleich unermüdlich die Schwingen schlug und herrlich entfaltete. Wohl steht Weber mit seinem Freischütz, dem allbekannten, allbeliebten, allgesungenen, grossen Liede einzeln und einzig da, aber der Andere und bis jetzt Letzte, der in dieser Weise fortzudichten den Trieb nicht nur, sondern auch die Kraft und Begabung hatte, war Heinrich Marschner. Weber's schöne Gesangsformen, seine liebliche Instrumentation, seine reizende Modulationsweise haben zwar mannichfache, mehr oder weniger glückliche Nachahmung gefunden. Aber seine Eigenthümlichkeit, in inniger und sinniger Tonsprache zu den Ohren und Herzen des gemüthvollen und schwärmerischen deutschen Volks, namentlich denen der Jugend und der Frauen, zu dringen, das Vermögen, zu Hoch und Gering, Reich und Arm gleich beredt und eindringlich zu sprechen und zu singen, besass Keiner in derselben Stärke, Einer aber in fast gleicher, unser Marschner. Wir brauchen seine Kenner und Verehrer wohl nicht an die Gesänge des Wamba, Bruder Tuck und Stephan, an die kraft- und saftvollen Chöre der Angelsachsen und die der Landleute im Heiling und Vampyr zu erinnern, die in ihren echt populären Klängen, nicht trivial à la Flotow, in ihrer anmuthig-komischen Wirkung dem einfachen wie gebildeten Hörer gleich lieb und werth werden. In einer Beziehung aber hat Marschner sein Vorbild, seinen Geistesverwandten, Weber, noch übertroffen, das ist im schöneren und gerundeteren Ausdrucke des Dämonischen, Wilden und Romantischen.

Ehe wir zur Erörterung der äusseren Ursachen übergehen, aus welchen Marschner nicht zur vollen und allgemeinen Anerkennung kam, wollen wir offen und parteilos auch einiger innerer Gründe hierfür gedenken. Während der Freischütz auf den meisten Bühnen zu guten oder leidlichen Darstellungen gelangt, sind Marschner's meiste Opern nur auf den bessern und grössern Bühnen gut aufzuführen, da sie viele Mittel und reiche Kräfte erheischen. Die einseitige Kritik und der mittelmässige Sänger haben deshalb Marschner den Vorwurf der Maasslosigkeit in der Instrumentation und Stimmführung gemacht: jene wird als oft zu massenhaft und zu stark, diese als zu hoch gehend und erschöpfend bezeichnet. Allein Marschner hatte seine ersten, ihn bestimmenden Studien an der damals so vortrefflich besetzten Dresdener Hofbühne gemacht, deren ausgezeichnete, in der feinen Nüancirung und discreten Gesangsbegleitung von Weber damals so trefflich geschulte Capelle diesen Ruhm bis auf den heutigen Tag bewahrt hat. Solche Sänger und solche Musiker vor Augen und Ohren, hatte Marschner seine Ideen vom weitern Ausbau der deutschen Oper empfangen und später verwirklicht. Hat er hier und da im Ausdrucke des Gewaltigen das Maass übervoll erreicht, so theilt er dieses Ueberzielen mit dem Tondichter des Fidelio. Es bleibt aber diese grosse Ausdehnung der Mittel von Seite Marschner's doch weit hinter der eines Meyerbeer zurück — den Vergleich mit R. Wagner wollen wir ganz unterlassen —, dem man bei gewiss minderm Ernst und weniger intensivem Gefühle, wohl auch bisweilen minder wählerischem Geschmacke, dieses Uebermaass bereitwillig und allseitig (?) nachgesehen und verziehen hat! Aber des Pudels Kern war der, dass Marsch-

*) Wir sind hierin nicht ganz der Ansicht, welche der Herr Verfasser zu vertreten scheint. Marschner's Muse war deutsch, aber sie vermochte nur eine Seite des deutschen Geistes zum musikalischen Ausdruck zu bringen und daher auch wieder zu treffen. Die tiefsten und höchsten Probleme, die deutsches Gemüth und deutschen Geist beschäftigen, hat er weder zu lösen versucht noch gelöst.

ner's Opern nur aus dem unberühmten, nieder-deutschen Flachlande stammten, während Meyerbeer in der Weltstadt Paris, mit und unter allem Pomp des Franzosenthums und der über den Rhein auch zu uns herübergeweheten Frivolität huldigend concipirt und componirt hatte. Dabei weiss Jedermann, dass selbst Meister Meyerbeer, dem gewiss genialen, nunmehr weltberühmten Deutsch-Franzosen, die deutschen Bühnen ihre Hallen ungleich später und langsamer aufthaten, als einem Rossini und Auber, die freilich Vollblutausländer waren, während Meyerbeer doch eigentlich auch »nur ein Deutscher« ist! —

Und so wären wir zu der wichtigen äussern Thatsache gelangt, welche Marschner's grösserer und wohlverdienter Popularität zeither entgegentrat. Die Herren Regenten mit dem Taktstabe an unseren Hoftheatern, meist selbst Componisten, also auch »Meister von der Zunft«, haben aus dem wohlbekannten, den meisten Künstlern anklebenden Brot- und Ruhmneide nicht blos Marschner, sondern auch manchem andern mitlebenden, guten deutschen Componisten gegenüber diese Unterlassungssünde mit vollem Selbstbewusstsein und offenkundiger Absichtlichkeit begangen: sie haben deutsche Partituren entweder ganz bei Seite gelegt oder seltener, als sie es verdient, der Hof geduldet, das Publikum gewünscht, die Kritik gefordert hatte, aus dem Archivstaube hervorgesucht.

Marschner (aus Zittau in Sachsen) war von 1824—1826 in Dresden als Musikdirector der Hofcapelle unter Weber angestellt, der ihm sein freundschaftliches Wohlwollen in vollem Maasse schenkte. Als Letzterer im Jahre 1826 gestorben war, hielt Marschner um dessen Stelle als Capellmeister an. Man schlug sie ihm ab, »weil man höheren Orts auf einen renommirten Mann sein Augenmerk gerichtet habe.« Mit jener Stelle war nämlich die Verpflichtung verbunden, jährlich 1 Oper oder 2 Messen zu componiren. Marschner hatte damals freilich noch nichts, als die Musik zum Kleist'schen Schauspiele, »Der Prinz von Homburg« und eine Operette: »Der Holzdieb« geschrieben. Dagegen hatte Reissiger, der 1827 Capellmeister wurde, noch gar keine dramatische Musik, sondern nur kleinere Sachen geschrieben und sich dem Studium der Musik, das Marschner von Jugend auf getrieben, erst als Student der Theologie zugewandt. Marschner bat um seinen Abschied und Urlaub. Die Intendanz bot ihm in freundlicher, wohlwollender Weise eine Gehaltszulage an, wenn er auf seinem Posten bleiben wolle, aber Marschner verliess schon im Jahre 1826 Dresden und ging als Musikdirector an das Leipziger Stadttheater, von wo er später einem Rufe nach Hannover als Hofcapellmeister folgte. Hier blieb er in Wirksamkeit bei ausserordentlicher Thätigkeit, bis man ihn wenige Jahre vor seinem Tode pensionirte.

In Leipzig war es, wo er die ersten seiner bedeutenderen Opern schrieb, welche, dort in Scene gesetzt, den grössten und allgemeinen Beifall fanden. Aber nach Dresden gelangten diese Werke mit Ausnahme von »Templer und Jüdin« erst sehr langsam und spät und wurden dort sehr vereinzelt und spärlich gegeben. So ward »Vampyr« erst 1838 etwa 3mal gegeben und 1850 einigemal wiederholt. Marschner's Nachfolger nämlich, Capellmeister Reissiger, hatte auch einige Opern geschrieben, die aber alle keinen Erfolg hatten, weshalb er nur ungern und schwer an die Werke der Collegen und Zeitgenossen ging, wie denn von Spohr nur »Jessonda« zuweilen, von Lindpaintner aber gar keine Oper gegeben ward. So ging es Marschner in seiner Heimath, damit auch er es fühlen musste, dass ein Prophet in s e i n e m Lande nichts gilt! — Auf andern deutschen Hauptbühnen ging es ihm aber, wie wir unten sehen werden, nicht besser.

Der Verfasser dieses hatte die Ehre und Freude, mit Marschner im Jahre 1854 in brieflichen Verkehr zu treten. Er hatte dem Meister einen Operntext aus seiner Feder übersendet, welcher den Anforderungen der Neuzeit genügen sollte, ohne — wie es Wagner wollte — die Vorzüge der Form der zeitherigen Oper ganz und gar auf die Seite zu werfen. Allein Marschner's Antwort erfolgte leider ablehnend. Derselbe hatte kurz vorher seine geliebte Gattin, Marianne geb. Wohlbrück, durch den Tod verloren und befand sich in Folge dieses Ereignisses in tiefster Trauer und schmerzlichster Aufregung. Der Verfasser dieses suchte den Meister in einem zweiten Schreiben so weit möglich zu trösten und forderte ihn unter Wiederholung der Bitte, seinem Operntexte einige Beachtung zu schenken, zu fortgesetztem weiteren Schaffen in der damals so gährenden, auch die Oper mit einer Revolution bedrohenden Zeit auf. Die Antwort erfolgte in ebenso ausführlicher als herzlicher, offener Weise und wird vielleicht später, da sie einen tiefen Blick in die Seele und das Leiden des trefflichen Mannes thun lässt, dabei aber auch interessante Urtheile über gewisse Erscheinungen und Persönlichkeiten der Gegenwart von Bedeutung enthält, an diesem oder einem andern Orte dem Publikum mitgetheilt werden.

Kritische Anzeigen.

Clavierstücke zu zwei Händen.

—*a*— Es liegen uns einige neue Clavierstücke vor, welchen wir weder eine eingehende Besprechung widmen, noch die wir ganz unbeachtet lassen möchten. Das Letztere desshalb nicht, weil sie eine Stufenleiter bilden vom Salonstück bis zum wirklichen, wenn auch immer noch kleinen Musikstück, und sich in ihnen (in der aufgestellten Reihenfolge zunehmend) entweder eine Spur von Talent oder ein sichtliches Bestreben kund giebt, sich aus der Masse des ganz Gewöhnlichen zu erheben. Nur wenige darunter sind freilich vollkommen in formeller Beziehung, oder interessant durch die Bethätigung der Erkenntniss dessen, was man heutzutage nach Schubert, Mendelssohn und Schumann von solchen kleinen Stücken verlangen darf, nämlich den concreten Ausdruck einer lyrischen Empfindung oder eines kleinen Bildes mit den Mitteln der neuern Claviertechnik, unter welcher wir jedoch nicht etwa die haarsträubende Fertigkeit moderner Tastenstürmer, sondern die Gewandtheit in polyphonem Spiel zu verstehen bitten. Es ist ja eine unbedenklich schätzenswerthe Errungenschaft des neuern Clavierspiels, nicht mehr gebunden zu sein an gleichsam zwei für sich stehende Harmonien der beiden Hände, sondern sich in den besserklingenden »zerstreuten oder weiten Lagen« bewegen zu können, wodurch reichhaltige Mittelstimmen erst möglich werden, nämlich mit gleichzeitiger Benutzung des grössern Tonumfanges des Claviers. S. Bach hat natürlich die wundervollsten Mittelstimmen auch für Clavier gesetzt. Da aber seine Technik doch eigentlich aus dem Orgelspiel stammt, dieses aber durch die Registerzüge in der Lage war, sich auf einen kleineren Raum der Tastatur zu beschränken, andererseits das Clavier jener Zeit in der Tiefe und Höhe jene Rundung und Fülle noch nicht besass, die ihm jetzt eigen, so begreift sich unschwer die Gebundenheit an die mittlere Region und die sogenannte enge Har-

monie. Die Ausbildung einer sich nicht mehr so beschränkenden Technik war der neuern Zeit vorbehalten und namentlich haben Schumann und Chopin den glücklichsten Gebrauch von derselben gemacht. Freilich war es diesen poetisch begabten Naturen zugleich gegeben, in interessanter wirklicher Mehrstimmigkeit sich zu bewegen, während das Virtuosenthum sich damit begnügte, sich in grossen Sprüngen und in rasend schnellen Akkordpassagen hervorzuthun, wodurch für die Kunst gar nichts gewonnen war, weil trotz Tausender von Noten doch nur dürftige Harmonien und Stimmführungen zu Tage kamen, — und während dagegen in der Salonmusik der Clavierstyl sich zumeist darauf beschränkte, zu einer sentimentalen oder flachen Melodie der rechten Hand einen tiefen Bass und nachschlagende Akkorde zu verwenden, oder die linke Hand mit Arpeggien zu beschäftigen; höchstens dass manchmal eine Melodie im Tenor auftritt, und die rechte Hand billig säuselnde Passagen dazu liefert.

Die Componisten der vorliegenden Stücke erscheinen nun ungefähr in folgender Reihe befähigt, die vorhandenen Mittel des neueren Clavierspiels in künstlerischer Weise, mit Geschmack und Erfindung zu verwerthen.

Wilhelm Schulthes. Maris Stella; Barcarole. Op. 28. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Ngr.

Ein ziemlich wohlklingendes Stück, wenn auch von geringer Erfindung. Ein Versuch polyphon zu schreiben, Mittelstimmen selbständig zu führen, ist hier nicht gemacht. Ein Clavierspieler, der sich die neuere Technik aneignen wollte, würde in diesem Stück höchstens ein paar breitere Akkordwürfe der linken Hand zu üben finden, nebst einigen geschwinden Läufen der rechten Hand. Als Salonstück mag es durch seinen Dur-Mittelsatz in betreffenden Kreisen Freunde finden. Der Anfang wird denselben fast zu ernst scheinen.

Ch. Gounod. 3 Romances sans paroles (Nr. 1. La Pervenche, Nr. 2. Le Ruisseau, Nr. 3. Le Soir). Mainz, Schott's Söhne. Pr. 1 fl.

Die Melodien zum Theil Schumann'sch, aber in's Sentimentale verblasst, die Harmonien dürftig, die Begleitungsformen blos gebrochene oder wiederholt angeschlagene Akkorde. Von dem Fortschritte noch keine Spur, den Schumann durch Erstarkung an S. Bach für geistvolle Stimmführung erzielte. Gounod hat offenbar den Schumann'schen Geist erst von der Seite erfasst, wo er mit Mendelssohn verwandt, nicht aber von der Seite, wo er wirklich bedeutend und selbständig ist.

Ferdinand Wagner. Ernst und Scherz. 2 Impromptus. Op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

Offenbar ein Versuch, den Orchesterstyl auf dem Clavier nachzuahmen. Man hört selbständige Gänge der Contrabässe; Celli und Fagotte lassen sich zwischen den Phrasen der Melodie hören, schwächere Partien der Blasharmonie scheinen dem vollen Orchester gegenüberzutreten, in drei Oktaven einherschreitende Unisonos werden an den Haltepunkten von andern Gängen durchkreuzt, Paukenwirbel treten dazwischen u. s. w. Mit einem Worte: man spielt förmlich Partitur. — Die Idee »Ernst und Scherz« in zwei verschiedenen Stücken (deren erstes aus A-moll, deren zweites aus E-dur geht) gegenüber zu stellen, ist nicht übel und auch nicht schlecht durchgeführt, doch ist der Ernst nicht zu tief und der Scherz nicht sehr ausgelassen. Als Studium für Clavierspieler ist das Opus zu empfehlen.

Rudolph Niemann. 2 Impromptus. Op. 1. Hamburg, Fritz Schuberth. Pr. ½ Thlr.

—— Valse-Impromptu. Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 10 Ngr.

Nr. 1 der Impromptus Op. 1 ist eine Nachahmung Mendelssohn'scher, Nr. 2 eine gleiche Gade'scher, Op. 2 eine solche Chopin'scher Manier. Dass ein Anfänger copirt, ist nicht anders als recht und billig; der Nachahmungstrieb ist ja im Menschen überhaupt einer der ersten, die sich geltend machen und gewiss fängt auch das künstlerische Produciren zumeist mit Nachahmen an. Auch ist eine gelungene Copie manchmal mehr werth, als eine misslungene eigene Composition. Nur muss Rudolph Niemann nicht bei solchem Copiren lange verharren, vielmehr trachten, die innern Vorzüge, nicht die äussern Manieren verschiedener Meister sich anzueignen. Namentlich aber möchte er vermeiden gerade die Obengenannten als Modelle zu benutzen, er dürfte sonst auf flaches Gebiet gerathen. Will er an neuern Meistern Studien machen, so sehe er bei Schumann nach, wie dieser die Formen des Canons und der Fuge neu belebt hat und suche ebenfalls dergleichen zu Stande zu bringen. Will das nicht gehen, so rathen wir einen Cursus bei einem tüchtigen Contrapunktisten an.

Gustav Schumann. Drei Mährchen. Op. 10. Berlin, Bote und Bock. Preis complett 1 Thlr. 10 Ngr. Einzeln: Nr. 1 und 2 à 20 Sgr. Nr. 3 17½ Sgr.

Durch den Titel stellt sich der Componist auf den Boden der Romantik. Da er aber die Mährchen nicht näher bezeichnet, so musste er sich begnügen, ein allgemeines phantastisches Colorit herzustellen, ohne in der Mitte der Sätze zu stark abzuspringen, weil durch das letztere die Einheitlichkeit zerstört wird, ohne dass es der Phantasie gelingt, einen plausiblen Grund dafür zu finden. Wir haben an diesen Stücken, welchen ganz artige Gedanken zu Grunde liegen, gerade das auszusetzen, dass der Autor öfter aus dem Geleise kommt, als gut ist. Am besten geformt ist noch Nr. 1. Im zweiten Stück verflüchtigt sich Alles derart, dass der zuerst angeschlagene poetische Grundton gar nicht mehr zum Vorschein kommt. Im dritten nimmt ein Mittelsatz, der doch eigentlich blos ganz unbedeutendes Geklingel enthält, viel zu viel Raum ein und erdrückt ebenfalls den Hauptsatz. — Die Clavierbehandlung ist zuweilen etwas verkünstelt oder artet in Spielerei aus, aber im Ganzen bekundet die Haltung und Führung der Stimmen einen begabten und gebildeten Musiker, der noch recht Hübsches leisten könnte, wenn er trachtete, seinen Stücken mehr Consequenz zu geben.

Max Bruch. Sechs Clavierstücke. Op. 12. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.

Weit glücklicher in der Erfindung als die in Nr. 6 d. Bl. angezeigten Clavierstücke Op. 14, überragt dieses Op. 12 zugleich an natürlicher Wärme und naiver Herzlichkeit des Tons alle oben angezeigten Stücke. Aber auch der Clavierstyl zeugt von contrapunktischem Tonsinn, und so sind uns diese Stücke recht lieb geworden. Erinnern sie auch mitunter durch ihre Motive etwas an Schumann (vgl. die Bassmelodie in Nr. 2, System 4), so wird daran Niemand Anstoss nehmen. Bei ihrer Kleinheit und dem offenbaren Bestreben, keine grossen Schwierigkeiten anzubringen, konnte allerdings eine noch reichere Poly-

phonie nicht Platz greifen, aber man sieht mit Vergnügen, dass der Componist auch im kleinsten Stückchen echt musikalisch verfährt und ohne gesangvolle Nebenstimmen nicht schreiben will. Die Harmonik ist dabei durchaus nobel und gewählt; nur in Nr. 4 hätten wir auf der zweiten Seite System 3 noch eine Ausbiegung nach D-moll gewünscht, damit nicht jedesmal auf dem Sextakkord von F geschlossen wird. — Möchte Max Bruch noch Mehreres in dieser Art schaffen, auch Grösseres; der Weg, den er hier eingeschlagen hatte, war gut.

Musikalische Zustände in Köln.

Von Dr. Oskar Paul.

II.

(Die praktische Musik.)

Was nun den praktisch-musikalischen Standpunkt Köln's betrifft, so müssen wir offen gestehen, dass er im Allgemeinen von hoher Bedeutung ist. In Köln bestehen zwar auch, wie in den meisten grössern Städten, verschiedene Vereine, deren Tendenzen von einander abweichen; sie sammeln aber alle ihre Kräfte bei grössern Aufführungen zu einer einzigen musikalischen Corporation und ermöglichen hierdurch grossartige Concerte, wie man sie wohl selten anderswo finden möchte. Der Orchesterverein »musikalische Gesellschaft« und der gemischte Chor »städtischer Gesangverein« unter der Direction Ferdinand Breunung's, Schüler von M. Hauptmann und J. Moscheles, ebenso der Orchesterverein »philharmonische Gesellschaft« und der gemischte Chor »Singacademie« unter Direction des königl. Musikdirector Weber, wozu noch die Männerchöre »Sängerbund« (Dirigent: Bitter) und »Männergesangverein« (Dirigent: Weber) kommen, vereinigen sich alle zu den Aufführungen in den Gürzenich-Concerten, welche unter Leitung des städtischen Capellmeisters Ferdinand Hiller zum grössten Theile in ganz ausgezeichneter Weise stattfinden. Es würde hier zu weit führen, die in der ersten Hälfte dieser Saison stattgehabten Concerte ausführlich zu besprechen, weshalb wir uns darauf beschränken, über das 2. Concert einige Bemerkungen zu machen. Es brachte uns den ganzen Paulus von Mendelssohn in so trefflicher Vorführung, dass wir offen bekennen müssen, niemals ein so präcises und hingebendes Zusammenwirken von Chor und Orchester erfahren zu haben. Von ausserordentlicher Wirkung war der Schlusschor des ersten Theiles in F-dur, »o welch eine Tiefe des Reichthums«, in welchem die einzelnen Eintritte der Stimmen so klar die Schönheit und Kraft der niederrheinischen Organe erkennen liessen. —

Nach Weihnachten haben bis jetzt 2 Concerte stattgefunden, von denen das erste seines buntscheckigen Programms wegen kaum beachtet werden könnte, wenn es nicht eine mit allgemeinem Beifall aufgenommene neue Composition Ferdinand Hiller's, betitelt »Palmsonntagmorgen«, enthalten hätte, die wir in einem spätern Artikel einmal zu besprechen gedenken. Das 2. Concert am 27. Januar war sowohl hinsichtlich der Zusammenstellung des Programms, als auch der Ausführung desselben von grossem Interesse. Die Solovorträge waren durch Clara Schumann und Salvatore Marchesi vertreten. Erstere spielte mit durchschlagendem Erfolge das Es dur-Concert von Beethoven und 3 Solostücke: Novelette von R. Schumann, Fismoll-Nocturne von Chopin und Frühlingslied von Mendelssohn. Etwas Näheres über das genugsam bekannte vollendete Spiel von Clara Schumann zu sagen, möchte als überflüssig erscheinen; doch können wir uns nicht ganz verhehlen, dass der erste Satz des Beethoven'schen Concerts wohl ein wenig zu eilig genommen wurde, was die Zusammenwirkung von Clavier und Orchester etwas beeinträchtigte. In den beiden letzten Sätzen des Concerts und den genannten Solostücken erschien uns jedes Nötchen abgerundet und das Ensemble vollendet. Marchesi sang eine Arie aus der Oper »Ezio« von Händel (von diesem 1731 für den berühmten Bassisten Montagnana componirt), bei deren Vorführung der Sänger seine umfangreiche und mächtige Stimme zu wirksamer Geltung bringen konnte. Sein schönster Ton scheint uns das eingestrichene c zu sein, der Paradeton eines jeden Buffo; er schwellte ihn mit einer Macht in den grossen, unvergleichlich schönen Gürzenich-Saal hinein, die alle Zuhörer überraschte. Die in der Arie vorkommenden Triller auf den Tönen g und a gelangen dem Sänger nicht vollkommen, hingegen er die anderen Coloraturen in mässigem Tempo mit Sicherheit und Eleganz durchführte. Zum Schluss der ersten Abtheilung des Concertes verzückte er förmlich das Publikum durch den humoristischen, aber durchaus dabei anständigen Vortrag von Mozart's »Non più andrai farfallone amoroso«, nach welchem er dreimal hervorgerufen wurde. In dieser ersten Abtheilung, welche mit der schwungvoll ausgeführten Genofeva-Ouvertüre von R. Schumann eröffnet wurde, hörten wir auch ein neues Werk von Woldemar Bargiel, und zwar Psalm XIII für gemischten Chor und Orchester, unter der sicheren Leitung des Componisten selbst. Das Werk bezeugt durchweg das edle Streben und musikalische Können des Componisten. Der Satz, mit einem Fugato in E-moll beginnend, ist ziemlich rein und lässt neben reizvoller Harmonieverbindung melodischen Fluss und im Allgemeinen auch Kenntniss der Singstimmen wahrnehmen. Besagtes Fugato zieht sich in organischer Entwicklung bis zum Eintritt kräftiger Akkorde in C-dur fort, wo sich die vorher ausgesprochene Klage, »Herr, wie lange willst du mein vergessen?« bis zu dem Rufe steigert »Schaue doch, und erhöre mich!«, worauf im bewegten $^3/_4$ Takte der Satz folgt: »auf dass die Feinde sich nicht des Sieges freuen«, der sich durch seine thematische Arbeit, die immer in natürlichen Harmonien hinfliesst, wirkungsvoll heraushebt und als richtiger Contrast zu der im ersten Satze ausgesprochenen Klage erscheint. Nach diesem leitet ein kurzes, sanftes Adagio mit den Worten: »ich hoffe darauf, dass du gnädig bist« den letzten Satz in B-dur ($^6/_8$ Takt) ein, der als Ausdruck gläubiger Freude die Worte »mein Herz freut sich, dass du so gern hilfst« musikalisch schön durchgeführt erkennen lässt und sich namentlich durch interessant rhythmisirte Orchesterbegleitung auszeichnet. Die beifällige Aufnahme genannten Werkes belohnte den Componisten für sein wackeres, edles Streben; doch noch grössere Freude wurde ihm durch die wirklich gelungene Aufführung zu Theil, da Chor und Orchester mit Hingebung dem Taktstocke des Componisten Folge leisteten.

Der zweite Theil brachte die Symphonie Nr. 4 B-dur von Beethoven, für deren ausgezeichnete Wiedergabe wir Herrn Capellmeister Hiller zu innigem Danke verpflichtet sind. Namentlich sagte uns das Scherzo in seinem etwas breit ausgeführten Tempo zu, da hierdurch das interessante rhythmische Element dieses Satzes in klarster Weise zur Geltung gelangte.

Was die Kammermusiksoiréen, Opernaufführungen und musikalischen Bildungsanstalten Köln's betrifft, so sei uns erlaubt, darüber in einem spätern Artikel zu referiren.

Zum Schluss wollen wir noch in Bezug auf die technisch-musikalischen Ausdrucksmedien die berühmte Blasinstrumentenfabrik von Adolf Schmidt, dem Erfinder des in Berlin patentirten Echobogens an der Trompete, und die vortreffliche Pianinofabrik von Grates erwähnen, welcher letztere neben seinen volltönigen selbstgefertigten Pianinos auch Flügel von Breitkopf und Härtel in Leipzig vorräthig hält, die hier mit allgemeinem Beifall von Künstlern und Kunstfreunden aufgenommen wurden.

Berichte.

Paris. *R. J.* Immer mehr kommt die deutsche Musik hier in die Mode. So erfreulich es auch ist, nicht mehr ausschliesslich nur im Conservatoire, den Concerts populaires und in den mit jedem Jahr sich mehrenden Quartett-Vereinen gute Musik zu hören, sondern auch in den meisten Concerten und Privat-Soiréen, wo noch vor Kurzem die Virtuosenkunststücke und die Opernphantasien aller Arten sich breit machten, so ist es bis jetzt eben doch weit mehr die Mode, die diesen Umschwung bewirkte, als ein grösseres Verständniss des Publikums. Wäre dem nicht so, so müssten wir unbedingt das Pariser Publikum für das musikalischste, gebildetste der Welt erklären; keine deutsche Stadt hätte ein ähnliches aufzuweisen! Wo in der That fänden Sie in Deutschland, was wir häufig jetzt in den elegantesten Salons hier erleben? In den festlich erleuchteten, grossen, von Gold und Seide strotzenden Salons der vornehmen Welt ist ein zahlreicher Kreis der elegantesten Pariser Damen in brillanter Balltoilette versammelt, nicht etwa um Quadrille und Polka zu tanzen; nein, es ist eine musikalische Soirée, und was wird diesen eleganten Damen vorgeführt? Ist es ein berühmter Virtuose, der sich da producirt? Ist es Mademoiselle Patti, die prima donna vom italienischen Theater, die jetzt aller Welt die Köpfe verdreht? Nein, es sind die letzten Quartette von Beethoven. Diese Werke, die so vielen tüchtigen, ernsten Künstlern nach langem Studium erst nach und nach klar werden, sie sind, wie es scheint, für diese schönen Damen ein »überwundener Standpunkt«, denn eifrig werden alle Sätze, alle einzelnen Gesangsstellen von ihnen beklatscht! Wir fragen, ist es ein Gewinn für die Kunst, das Edelste in ihr, dasjenige, was wir tief im Herzen als das uns Heilige lieben und verehren, so zum Gegenstand der Mode werden zu sehen? Oder sollen wir wirklich annehmen, dass das hiesige Publikum plötzlich so »erleuchtet« worden ist, dass diese Werke ihm verständlicher als irgend einem in der Welt und so zum Gemeingut geworden, dass sie füglich als Salonmusik figuriren können, servirt zwischen Eis und Sorbets? So vortrefflich auch die Ausführung dieser, so wie anderer Beethoven'scher Werke durch Maurin, Armingaud, Alard, Ritter, St. Saens und einige andere ist, in der grossen Mehrzahl ist sie doch entweder unintelligent und kalt, oder virtuosenhaft gekünstelt und verzerrt. Wie wäre dies auch anders möglich? Alle diese Solisten und Virtuosen, die jetzt Sonaten und Trios von Beethoven als Paradestücke spielen, sie, die nur mit Herz und Thalberg gross gezogen worden sind, sollten auf einmal eine Musik zu spielen wissen, in der eine jede Note mit tieferm Eingehen in den Sinn des Ganzen vorgetragen werden muss! Dass die Vortragsbezeichnungen im Allgemeinen nur annähernd den Spieler auf die richtige Fährte bringen können, lässt sich wohl kaum bestreiten, und um wie viel mehr ist dies in den Meisterwerken der Fall! Viele aber meinen nun, weil es classische Musik sei, müsse sie mit strenger Beschränkung auf die angegebene Nüancirung kalt und nüchtern vorgetragen werden. So hörten wir noch vor Kurzem das grosse Bdur-Trio von berühmten Virtuosen abgekühlt ausführen, wie Beethoven es sicher nicht empfunden hat. Und doch scheint uns die höchste Aufgabe des Ausführenden die zu sein, dem Componisten möglichst nachzuempfinden, wie das Werk aus warmem Herzen im Momente des Schaffens entquollen! Andere wieder zerren daran herum, um aus jedem Lauf, aus jedem Trillerchen den möglichst grössten Effekt zu ziehen, so dass wir mit Sehnsucht uns die Nüchternen, Kalten wieder herbeiwünschen.

Von neueren Werken hört man hier nur äusserst selten etwas, und seit wenig Jahren ist selbst Mendelssohn erst in den Concerten des Conservatoires aufgenommen. Schumann und Schubert als Instrumental-Componisten kennt man nur wenig; doch soll noch diesen Winter im Conservatoire zum ersten Mal eine Schumann'sche Symphonie, die in B, gegeben werden. Man hat auch einige schüchterne Versuche gemacht, in besonders dafür gegründeten Concerten dem Publikum Werke lebender Componisten vorzuführen (ein Gegensatz zu den ancient Concerts in London, wo man nur die Todten leben liess), aber sie fanden keine rechte Theilnahme, und das Publikum zieht vor, jedes Jahr so ziemlich dieselben Stücke berühmter Meister bewundern zu können, mit aller Sicherheit, sich nicht zu compromittiren; die Künstler ihrerseits finden dies so bequem, dass sie sich nicht gedrungen fühlen, gegen diesen Schlendrian anzukämpfen. Vieuxtemps, le lion de la saison, spielte in einer seiner Quartett-Sitzungen ein Trio von Rubinstein, und man könnte eine solche Neuerung hier fast ein Ereigniss nennen. Dass es unter so ungünstigen Verhältnissen dennoch jüngere französische Autoren giebt, die sich eifrig mit der Composition von Symphonien, Quartetten, Trios beschäftigen, verdient doppelte Anerkennung. Wir nennen Reber, Kreutzer, Gouvy, A. C. Franck, Bizet, Madame Farrenc, A. Blanc, St. Saens. Letzterer, einer der ernstesten, gediegensten französischen Künstler, hat im zweiten Concert des Conservatoires die Phantasie für Clavier mit Chor von Beethoven ganz vortrefflich und mit grossem Erfolge gespielt. Selten haben wir dieses Stück mit so feinem Eindringen in den Geist und mit so vielem Schwunge spielen hören. Die übrigen Nummern des Concerts waren: die Symphonie in C von Mozart; Trio aus Dardanus mit Chor (1739) von Rameau, ein ziemlich unbedeutendes und monotones Stück; Ouvertüre und Fragmente des ersten Aktes aus Iphigenie in Aulis; Andante aus der 14. Symphonie von Haydn; Jubelouvertüre von Weber. Im ersten Concert, welches am 11. Januar stattfand und somit eigentlich die musikalische Saison eröffnete, hörte man Folgendes: Die 4. Symphonie von Haydn; Chor der Nymphen aus Psyché von Thomas, ein feines, reizendes Stückchen, welches in der Färbung des Orchesters an den Elfenchor aus Oberon erinnert; Fragmente aus Idomeneo; B dur-Symphonie von Beethoven.

Am italienischen Theater gab man zum Vortheile von Mademoiselle Patti, die die Zerline singt, den Don Juan. Diese kaum 20jährige Sängerin machte hier wahrhaft Furore. Der ganze Reiz ihrer Erscheinung, die Frische ihrer Stimme, ihr vortreffliches Spiel, ihre grosse Gesangsfertigkeit und vor Allem eine gewisse eigenthümliche Keckheit und Natürlichkeit ihres Vortrags bezaubern die Jugend und das Alter. Die Noten aus ihrer Kehle werden mit Gold aufgewogen; in Privatsoiréen bekommt sie für zwei Arien 2500 Fr. — ein bis jetzt hier noch nie erreichter Tarif!

Magdeburg, im Februar. *W. J.* Wer ein einigermaassen vollständiges Bild unserer musikalischen Zustände entwerfen wollte, würde wohl mehr in's Breite und Weite gehen müssen, als das Ihrem Referenten gestattet sein kann: denn unbestritten zählt jetzt noch mehr, als früher, Magdeburg zu den Orten, wo nicht blos in der sogenannten Saison viel, unendlich viel Musik »gemacht« wird, Musik von jeglichem Kaliber: reine Unterhaltungs-, Kammer-, Salon-, Symphoniemusik, Vocal- und Instrumentalmusik. Die Zahl unserer Gesangvereine ist nachgerade Legion geworden. Für regelmässige Unterhaltungsmusik im bessern Style ist besonders durch die Capelle unserer Regimenter bestens und eifrigst gesorgt. Eine nicht geringe Anzahl von strebsamen jüngern Kräften (unter Andern die Herren Wehe, Fingerhagen, Richter) haben sich in gemischten Chören Gesangskräfte herangezogen, mit denen sie sich von Zeit zu Zeit an die Ausführung auch von schwierigeren Compositionen wagen dürfen und Mendelssohn, Schumann, Gade u. A. finden hier eine eifrige und wirksame Pflege. Der altbegründete Tonkünstlerverein fährt fort, sich die Pflege der eigentlichen Kam-

mermusik angelegen sein zu lassen und bringt in seinen Soiréen manches Gute und Schöne in gediegener Weise zu Gehör. Der Schwerpunkt unserer musikalischen Genüsse liegt freilich nicht sowohl hier, als theils in den Concerten, welche unsere beiden bedeutendsten geschlossenen Gesellschaften, Loge und Harmonie, für ihre Mitglieder im Laufe des Winters veranstalten, theils in den Aufführungen, die von Zeit zu Zeit unter Leitung des Musikdirectors Rebling stattfinden. Um von diesen letztern zu beginnen, so gehen sie wesentlich nach zwei Richtungen hin: denn seit längern Jahren ruht in seinen Händen vorzüglich die Pflege der Kirchenmusik, wir verdanken ihm und dem Kirchengesangverein eine Reihe von Aufführungen geistlicher Musikstücke, und wie wenig ausschliesslich er dabei verfährt, beweist, dass er Werke von Palestrina und den ältern Meistern neben Werken von Beethoven (grosse Messe), Cherubini (Requiem), Händel (Messias), Haydn (Schöpfung), Kiel (Requiem) zur Aufführung bringt. Ein grosser Theil seiner Thätigkeit gilt der Verbreitung von vocalen und instrumentalen Schöpfungen aus dem Gebiet der weltlichen Musik und schliesst sich an die Symphonie-Concerte an, die er unter Mitwirkung unseres hiesigen Concertorchesters alle Winter zu leiten übernommen hat: hier hören wir dann neben den besten Symphonien auch Vokal-Werke, wie Hiller's Ver sacrum, Mozart's Idomeneo, Mendelssohn's Lobgesang, Lorelei-Finale und andere mehr. — Die Leitung der regelmässigen Abonnements-Concerte in Loge und Harmonie hat der Musikdirector Mühling. Beide Gesellschaften haben für ihre Concerte nicht selten ein ziemlich übereinstimmendes Programm, soweit es den symphonischen Theil angeht; für die virtuosen Leistungen des Gesangs und der Soloinstrumente ist freilich die Harmoniegesellschaft in der Lage, so viel mehr an Mitteln aufwenden zu können, dass es nicht verwundern kann, wenn sie nach dieser Seite ihrer Rivalin oft um ein nicht Unerhebliches voranschreitet. Von Beethoven hatten wir in diesem Winter die Symphonien in B, in F und in C-moll, von Haydn eine in Es, eine von Spohr in Es gehabt, während die Saison mit der von Veit in E-moll begonnen wurde, die namentlich in der Introduction und im Andante viel Ansprechendes hat, ohne freilich in den übrigen Sätzen sich auf gleicher Höhe zu halten. Von Gesangskräften waren die Herren Krause, Sabbath (Berlin), Hartmann (Coburg), Frl. Strahl (Berlin) thätig, während in instrumentalen Leistungen Hr. Concertmeister L. Straus (Frankfurt a. M.), durch vollendeten Vortrag eines Spohr'schen Concerts, und Musikdirector Ehrlich durch Ausführung Beethoven'scher Concert-Compositionen hervorragte. Der Letztere trug dann auch die Schubert'sche Fantasie (Op. 15) mit der Instrumentation von Liszt in dem 1. Symphonieconcert vor, das ausser Mendelssohn's Lobgesang noch die Schumann'sche Genoveva-Ouvertüre brachte, die sich freilich nur mässiger Anerkennung zu erfreuen schien.

Leipzig, 22. März. *S. B.* Euterpe und Gewandhaus haben in der abgelaufenen Woche, jene am 17., dieses am 19., und hinsichtlich der Abendunterhaltungen für Kammermusik am 21. März den Reigen der Saison geschlossen.

Die Euterpe, deren zweiter Programmtheil mit Beethoven's 4. Symphonie würdig ausgefüllt war, brachte im ersten Theil, wie gewöhnlich, einen Mischmasch von kleinlichen Productionen. Eine immerhin recht interessante, namentlich gegen den Schluss hin mit Freiheit und Schwung gestaltete Ouvertüre von Rubinstein zur Oper: »Dimitri Donskoï« ist davon auszunehmen. Dann aber producirten sich die Sängerin Frl. Jenny Busk und die Pianistin Frl. Sarah Magnus aus Stockholm mit Musikstücken, die entweder sehr unbedeutend und für ein Concert unpassend, oder zu schwer, oder zu kurz waren, oder nicht in genügend künstlerischer Weise wiedergegeben wurden. Frl. Busk sang die Arie der Königin der Nacht aus der Zauberflöte: »O zittre nicht mein lieber Sohn«, ein Stück, über dessen ästhetische Bedenklichkeit nur die vollendetste Gesangskunst und Genialität des Vortrags hinweghelfen kann; was soll man aber dazu sagen, wenn sich eine — Dilettantin mit zitternder Stimme an solch' eine Aufgabe wagt? Ein schwedisches Lied und ein schottisches Volkslied gelangen unbedingt besser; aber wie viel Interesse bietet dergleichen im Concert? Das Publikum schien allerdings anderer Meinung und rief die Sängerin hervor, worauf dieselbe noch den Schluss der Arie der Amine aus der Somnambula von Bellini zum Besten gab. Frl. Magnus, in Leipzig schon durch frühere Besuche wohlbekannt, uns eine neue Erscheinung, hatte diesmal ebenfalls ein Repertoire, nicht besonders geeignet warmes Interesse zu erwecken: Polonaise brillante, Op. 72, von Weber, Gavotte von S. Bach, As dur-Walzer von Chopin, La Campanella von Liszt und als Zugabe Bendel's »Spinnrädchen«. Weber's, von Liszt orchestrirte Polonaise ist gewiss ein dankbares Concertstück, als Hauptnummer des betreffenden Repertoires aber doch nicht bedeutend genug. Frl. Magnus ist übrigens eine sehr schätzenswerthe Pianistin, was Technik und Freiheit von Unarten betrifft. Vielleicht war sie den Abend nicht ganz gut disponirt, — ihr Spiel ermangelte der Wärme und Begeisterung.

Das Gewandhaus hatte sich eine weit bedeutendere Aufgabe gestellt. Zwei grosse Compositionen: Mendelssohn's »Walpurgisnacht« und Beethoven's 9. Symphonie, waren gewiss am geeignetsten, in würdiger Weise den Schluss der Saison zu bilden. So dankbar man für den guten Willen nach dieser Seite sein muss, so wenig lässt sich verschweigen, dass die Ausführung demselben nicht völlig entsprach. In der jugendfrischen, hin und wieder zu wahrer Begeisterung sich aufschwingenden, hie und da aber auch instrumental überladenen Walpurgisnacht-Musik that das Orchester vollkommen seine Schuldigkeit, während der Chor viel zu schwach klang, die Solokräfte (Frl. Lessiak, die Herren Rudolph aus Dresden und Sabbath aus Berlin) ungenügend erschienen, ja sogar Fehler vorfielen, die eigentlich nicht vorfallen dürften. — Was die 9. Symphonie betrifft, so befinden wir uns in einer eigenthümlichen Lage. Wir haben dieses Werk in Wien oft und sehr gut gehört, wir tragen unauslöschliche Erinnerungen davon in unserer Brust. Jetzt, da wir dieses Werk zum ersten Mal in Leipzig hörten, erschien uns Vieles in einem ganz andern Lichte, und wir können nur mit Mühe den neuen Eindruck zurecht legen. Vor Allem scheint uns der sonst so herrlich akustische Gewandhaussaal für dieses Werk ungeeignet, nämlich zu klein und alle Beethoven'schen Eigenheiten seiner letzten Periode unnachsichtlich in das ungünstigste Licht stellend. Es ist fast unmöglich, dass Jemand, der gestern Abend dieses Werk zum ersten Male hörte, es nicht vorwaltend übelklingend fände, während wir im kaiserl. Redoutensaal in Wien immer das Grossartige darin bewunderten und nur einzelne wenige Stellen in der Instrumentation als verfehlt zugeben konnten. Dann die Tempi: Der erste Satz schien uns zu unruhig, nicht »maestoso« genug. Das Scherzo überjagt, so dass es den Bläsern fast unmöglich wurde, fortzukommen. Das Adagio ebenfalls zu schnell, zu unruhig, dabei auch nicht zart und überirdisch genug. Im Finale die Recitative der Contrabässe viel zu langsam, etwa Andante sostenuto statt Allegro*). — Die Chöre waren auch hier zu schwach, die Soli (Sopran Frl. Dannemann) höchstens genügend, und so schien uns diese Aufführung des grossartigen Werks nicht ganz würdig. Wir möchten daher vorschlagen, es künftig von dem laufenden Repertoire (das Concert mit je einer oder höchstens zwei

*) »Allegro« heisst doch »lebhaft, munter«, wenn man etwa das »schnell« nicht gelten lassen wollte. Beethoven's Recitativ für Contrabässe hat offenbar einen kraftvoll stürmischen, nicht einen breiten lyrischen Charakter.

Proben) zu streichen, und es dagegen nur bei besondern Gelegenheiten mit vorausgegangenem gründlichem Studium aufzuführen. Die Schwierigkeiten der Localität lassen sich allerdings nicht beseitigen, doch könnte mancher Uebelstand paralysirt, z. B. die Pauken und Trompeten gemässigt, überhaupt mit feinem Sinn der Composition an ihren schwachen Seiten nachgeholfen werden, wie es mit der Unisono-Figur der Streicher im Scherzo bereits geschehen ist.

Dass Vieles sehr gut gelang, stellen wir nicht in Abrede, aber dass die Aufführung im Ganzen keine glückliche war, bewies unter Andern die Haltung des Publikums, das sich sehr flau zeigte. Wir durften daher im Interesse des Beethoven'schen Werks nicht schweigen, nicht mit unserer Meinung zurückhalten. Bei der letzten Symphonie des Meisters sollte alle Begeisterung und das feinste Verständniss zusammenwirken mit der besten Besetzung von Chor und Solo's.

Weit genussvoller und ohne erhebliche Störungen ging die letzte Abendunterhaltung für Kammermusik von Statten. Beethoven beherrschte diesmal ausschliesslich das Programm, — der einzige Componist, der in Folge der Vielseitigkeit seines Wesens ein Concert auszufüllen vermag, ohne dass man eine monotone Wirkung empfände. Sein Streich-Trio in C-moll Op. 9, diese romantisch-liebliche Composition, und das überreiche grossartige Quartett in B, Op. 130, wurde von dem zahlreichen Hörerkreise mit wahrer Andacht vernommen. Die Aufführung durch die Herren David, Röntgen, Haubold und Krumbholz war, wenn man nicht etwa einen Helmholtz'schen Apparat zur Untersuchung der Schwingungszahlen jedes einzelnen Tones anlegen wollte, eine correcte und höchst verdienstliche, die Auffassung geistreich, der Vortrag beseelt. Den zweiten Theil bildete die »Kreutzersonate«, gespielt von Frl. Louise Hauffe und Herrn Concertmeister David. Warum man die Claviercompositionen in diesen Abendunterhaltungen immer an den Schluss verweist, statt sie in die Mitte zwischen zwei Werke für Streichinstrumente zu stellen, wo sie doch eine willkommene Abwechselung des Klanges bewirken würden, ist uns nicht klar. Nach dieser ersten öffentlichen Production des Frl. Hauffe, die wir zu hören Gelegenheit hatten, liegt ihre Stärke weit weniger in der Fertigkeit oder absoluten technischen Sicherheit, als in der echt musikalischen, sich an den Geist und Charakter der Composition anlehnenden Spielweise, die uns vielfach an Frau Schumann erinnerte. Frl. Hauffe zeigt gerade hierin sich als echte Künstlernatur. Was das Zusammenspiel mit Herrn David betrifft, welcher übrigens die ganze Sonate stehend und ohne Noten vortrug, so schien Frl. Hauffe von demselben vielfach dominirt. Dass ein altbewährter Künstler, wie Herr David, eine gewisse geistige Oberherrschaft über eine junge Dame ausüben werde, ist uns ganz begreiflich; doch scheint Frl. Hauffe nicht mehr so jung, dass davon etwas vor dem Publikum merkbar werden dürfte, vielmehr halten wir sie für selbständig genug, um ihren Part unter eigener Verantwortung auszuführen. Die ganze Sonate ging übrigens trefflich zusammen und wurde vom Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

Nachrichten.

Im jüngsten philharmonischen Concert in Wien wurde Joh. Brahms' Adur-Serenade aufgeführt und zwar, wie die »Presse« meldet, mit zunehmendem Beifall. Dr. Hanslick spricht über diesen Componisten in den wärmsten Ausdrücken und sagt u. A.: »Wenn irgend einer von den jüngern Tondichtern der Neuzeit ein Recht darauf hat, nicht ignorirt zu werden, so ist es Joh. Brahms. Er hat sich durch seine bisher erschienenen Compositionen als eine selbständige, eigenthümliche Individualität, als eine fein organisirte echt musikalische Natur, als einen mit unermüdlichem bewusstem Streben der Meisterschaft entgegenreifenden Künstler documentirt. Seine Serenade in A-dur (Op. 16) ist die jüngere zarte Schwester der von der Gesellschaft der Musikfreunde kürzlich vorgeführten Serenade in D. Es herrscht in ihr im Wesentlichen dieselbe ruhig geniessende träumerische Gartenstimmung, nur klingt alles noch gedämpfter, innerlicher. Die D dur-Serenade, von Anfang bis zu Ende reicher, blühender, steht an Kraft und Originalität unbedingt über der kleineren in A-dur. Dass sich mitunter auch Stimmen mit Vorliebe für die letztere aussprechen, kann dem Autor nur lieb sein. Wir haben von der Serenade in D einen ungleich tiefern Eindruck empfangen, und er lag nicht blos in der üppigeren Klangwirkung« . . . Dr. Hanslick charakterisirt die 5 Sätze der A dur-Serenade in Kürze wie folgt: »1) Allegro moderato A-dur mit einem etwas schattenhaften ersten und einem ganz reizenden zweiten Thema, beide überaus geistreich durchgeführt. 2) Scherzo in C mit einem Trio in F, in seiner kräftig fröhlichen Rhythmik etwas an das Finale von Beethoven's 8. Symphonie erinnernd. 3) Adagio in A-moll; dieser von inniger, dabei eigenthümlich vornehmer Empfindung beseelte Satz leidet nur durch allzulanges Ausspinnen bei sehr geringem rhythmischem Wechsel. 4) Menuett in D mit Trio in Fis-moll; die Perle der ganzen Serenade, von entzückender Liebenswürdigkeit. 5) Rondo Allegro, A-dur, ein lustiges Kirmesstreiben, dem zu voller Wirkung nur ein rascherer Abschluss fehlt.« — In demselben Concert spielte Laub Joachim's ungarisches Violinconcert, und wurde eine Symphonie von dem Wiener Componisten Kässmeier aufgeführt.

Ueber das am 19. März in Dresden aufgeführte Oratorium »Die Auferweckung des Lazarus« von Johann Vogt äussert sich C. Banck im Dresdener Journal dahin, es sei »würdig und einfach in der Conception, ungesucht in der Erfindung, natürlich und warm im Ausdruck«; die Formen seien »klar und sicher, die Ausarbeitung und Durchführung im Satz kenntnissvoll und gediegen behandelt. Eine gewisse musikalisch conventionelle Haltung und eine grosse Gleichmässigkeit im Gesammtton, in Rhythmik, Steigerung und Ausdruck treten indess sehr fühlbar hervor. Man vermisst im Allgemeinen in den Chören trotz guter Declamation individuelles Leben, Verschiedenheit des Charakters, Reichhaltigkeit der Schattirung, Glanz der Wirkung: Vorzüge, welche nur aus den Motiven, aus der innern Zeichnung und Bewegung, aus dem eigenthümlichen Geist der Erfindung und Gestaltung, aus der Selbständigkeit des Styls hervorgehen. . . . Die Gefahr eines zu monotonen Colorits für das ganze Werk lag um so näher, da der Text, nach dem Evangelium nicht besonders zweckmässig zusammengestellt, einen sehr einförmigen, an Gegensätzen, kräftigen und dramatischen Momenten armen Inhalt bietet. Die gefällige weiche Melodik der Sologesänge vermehrt die Gleichmässigkeit des musikalischen Eindrucks, und um so mehr, da bei der Behandlung derselben keine strengere Scheidung der Persönlichkeiten festgehalten ist; so tritt z. B. der Tenor als Christus und auch als Erzähler auf« u. s. w.

Friedr. Kiel's Requiem ist in Hamburg in der Petrikirche zu Gehör gebracht worden, und scheint viel Theilnahme gefunden zu haben. Die Hamb. Nachr. sagen u. A., das Werk imponire bei näherer Bekanntschaft ebenso sehr dem Kenner durch die Leichtigkeit, mit welcher die schwersten contrapunktischen Formen behandelt sind, und durch seine reiche Harmonie, als es durch seine glänzende äussere Ausstattung und durch die Innigkeit, mit welcher der ehrwürdige Text zum Ausdruck gebracht wird, den Musikfreund schon nach einmaligem Hören für sich einnehmen werde. Was die Ausführung des Werkes betrifft, so meint Referent: das Werk biete Schwierigkeiten ganz ungewöhnlicher Art. Die Vorliebe des Componisten für die Enharmonik werde manchen Chor abschrecken, sich mit diesem Werke zu befassen.

In der 11. Symphonie-Soirée des Breslauer Orchester-Vereins kam nebst der Ouvertüre zur Vestalin von Spontini und Beethoven's B dur-Symphonie ein »Symphonisches Concertstück für grosses Orchester« von dem Dirigenten, Herrn Dr. Damrosch, zur Aufführung, und fand von Seite des Referenten der Breslauer Ztg. warmes Lob.

Capellmeister Gust. Schmidt's neue Oper »La Réole«, die in Breslau zuerst mit Beifall gegeben ward, kommt demnächst auch in Stuttgart, Berlin, Dresden, Braunschweig und Hamburg zur Aufführung.

Mit dem Neubau eines Conservatoriums für Musik in Wien scheint es Ernst zu werden. Der Staat soll nunmehr einen Theil der Staatslotterie angewiesen, und der Gesellschaft einen Bauplatz überlassen haben.

Leipzig. Am Stadttheater gastirt seit dem 16. März Fräulein Auguste Stöger vom Hoftheater in München. Dieselbe trat bisher auf als Valentine in den Hugenotten, als Rebekka in der Jüdin, als Azucena im Troubadour, und als Margarethe in Faust von Gounod. Ihre Leistungen fanden vor dem in Betreff der Oper nicht sehr verwöhnten hiesigen Publikum vielfachen Beifall.

ANZEIGER.

[87] **Stuttgarter Musikschule.**
(Conservatorium.)

Mit dem Anfang des **Sommersemesters**, den 16. April d. J., können in dieser, für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Unterrichtsgegenstände mit den betreffenden Lehrern sind folgende: Elementar- und Chorgesang, Herr **Ludwig Stark** und Herr **Hauser**; Sologesang, Herr Kammersänger **Rauscher** und Herr **Stark**; Klavierspiel, Herren **Sigmund Lebert, Dionys Pruckner, Wilhelm Speidel**, Hr. Hofmusiker **Levi**, Herren **Alwens, Attinger, Tod** und **Wölfle**; Orgelspiel, Herr Professor **Faisst** und Herr **Attinger**; Violinspiel, Herren Hofmusiker **Dubuysère, Keller** und Herr Concertmeister **Singer**; Violoncellspiel, Herr Hofmusiker **Boch** und Herr Concertmeister **Goltermann**; Harfenspiel, Herr Kammervirtuos **Krüger**; Tonsatzlehre, Herren **Faisst** und **Stark**; Partiturspiel, Geschichte der Musik, Methodik des Gesangunterrichts Herr **Stark**; Methodik des Klavierunterrichts, Herr **Lebert**; Orgelkunde, Herr Professor **Faisst**; Declamation, Herr Hofschauspieler **Arndt**; italienische Sprache, Herr Secretär **Runsler**. Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, sowie im Ensemble- und Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 fl. (57⅙ Thlr., 215 frcs.), für Schüler 120 fl., (68⅝ Thlr., 257 frcs.).

Anmeldungen wollen vor der am 11. April stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im Februar 1863.

Die Direction der Musikschule.
Professor Dr. Faisst.

[88] **Neue Musikalien**
im Verlage von **C. Merseburger** in Leipzig.

Brunner, C. T., Muthig vorwärts. Ein Cyclus leichter, fortschreitender Uebungsstücke, Fingerübungen etc. f. Pianof. Op. 412. 3 Hefte à 15 Sgr.

—— **Aquarellen.** Sechs charakteristische Tonstücke für Pianof. zu 4 Händen. Op. 413. 2 Hefte à 15 Sgr.

Chwatal, F. X., Die vier Jahreszeiten. Charakterstücke für Pianof. Op. 174. 2 Hefte à 15 Sgr.

—— **Liederalbum.** Eine Auswahl beliebter Lieder und Gesänge, für Pianof. allein übertragen. Op. 178. 2 Hefte à 10 Sgr.

Hamma, B., Fünf Männerchöre. Op. 18. 2 Hefte. Part. u. Stimmen à Heft 22½ Sgr.

1. Der deutsche Rhein. 2. Sängerlust. 3. Grüss Gott. 4. Das Blümlein. 5. Der Burschen Trinklied.

Klauwell, Ad., Lied im Volkston f. eine Singst. m. Pfte. Op. 41. 5 Sgr.

—— **2 Kindersonaten** für Pianof. Op. 42. 2 Hefte à 10 Sgr.

Oesten, Th., Im Mondenschein. Melodisches Klavierstück. Op. 238. 15 Sgr.

—— **Der Brautschleier.** Melodie für Pianof. Op. 239. 15 Sgr.

Riccius, A. F., Vier Quartetten für Männerstimmen. Op. 32. Part. u. Stimmen. 25 Sgr.

1. Im Walde. 2. Spielmanns Wanderlied. 3. In der Fremde. 4. Der fröhliche Musikant.

Wohlfahrt, H., Erheiterungen. Leichte, melodiöse Rondos u. Variationen über beliebte Opernmelodien f. Pfte. Op. 41. 3 Hefte à 10 Sgr.

[89] **Gesang-Vereinen**

empfiehlt sich zur **Anfertigung von Fahnen** auf Seidenstoffen, ohne Naht, die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in **Leipzig.**

[90] Im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig erscheinen nächstens

Zwei französische Volkslieder (Brunettes)
aus dem 17. Jahrhundert.

Vierstimmig. In Partitur und Stimmen.

(Mit grossem Beifall ausgeführt in Leipzig im 19. Abonnementconcert am 12. März 1863.)

[91] **Neue Musikalien**
im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in **Leipzig.**

	Thlr.	Ngr.
Battanchon, F., Op. 30. 6 Etudes artistiques pour le Violoncelle	—	25
Beethoven, L. van, Op. 81b. Sextuor pour 2 Violons, Viola, Violoncelle et 2 Cors obligés. Arrangement pour le Piano à 4 mains par J. P. Schmidt. Nouvelle Edition	—	25
Boenicke, H., Der erste Unterricht im Pianofortespiel. Uebungen und Tonstücke in systematischer Folge. n.	—	15
Bonewitz, J. H., Op. 28. Grande Fantaisie pour le Piano	1	—
Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. No. 28 Ddur Op. 69	—	18
- 30 Esdur - 75	1	—
Duvernoy, J. B., Op. 260. Venise. Fantaisie sur des Motifs de Bellini pour le Piano	—	18
—— Op. 261. Prière et Marche de Moïse de G. Rossini pour Piano	—	18
Fritzsch, E., Op. 1. 6 Stücke für das Pianoforte zu 4 Händen	—	25
Gade, Niels W., Op. 31. Volkstänze. Phantasiestücke für das Pianoforte. Einzeln: No. 1 u. 3 à 7½ Ngr. No. 2 5 Ngr. No. 4 10 Ngr.	1	—
Härtel, G., Op. 3. Souvenir de St. Petersbourg. Galop di bravura pour le Violon avec accompagnement de Piano.	—	22
Köhler, L., Op. 120. Technische Virtuosenstudien für Clavierspieler nebst theoretischen Anleitungen zur täglichen Uebung für die ganze Bildungszeit	3	—
Reinthaler, C., Op. 12. Symphonie (Ddur) für grosses Orchester. Partitur n.	5	—
Arrangement für das Pianof. zu 4 Händen v. Componisten	2	20
Schumann, R., Op. 28. Drei Romanzen f. das Pianoforte. Arrang. zu 4 Händen	1	10
Taubert, W., Op. 134. Ouverture zu »Der Sturm« von Shakspeare. Orchester-Stimmen	3	—
Klavierauszug	—	15
Wohlfahrt, H., Kinderklavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch. Dreizehnte Auflage	1	—

An die geehrten Abonnenten.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. April 1863. **Nr. 14.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Johann Walther (Eine biographische Skizze von M. Fürstenau). — Recensionen (Eine neue Lehrmethode). — Berichte aus Wien, Berlin und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Johann Walther,

kurfürstlich sächsischer Capellmeister.

Eine biographische Skizze von Moritz Fürstenau.

Fleissige Forscher haben mit mehr oder minder Glück das Entstehen, sowie die Ausbildung des evangelischen Kirchengesanges verfolgt und dadurch nach und nach ein ziemlich klares kunstgeschichtliches Bild dieses interessanten Gegenstands geliefert. Den hervorragendsten Platz in diesem Bilde nehmen stets Martin Luther und sein musikalischer Freund und Gehülfe Johann Walther ein, welche mit Recht die Grundsäulen des evangelischen Gemeindegesanges genannt werden dürfen. Ueber die Lebensgeschichte des Letztern sind in neuerer Zeit manche verdienstliche Aufschlüsse gegeben worden, welche die höchste Beachtung verdienen. Diese zerstreuten Nachrichten einmal zusammenzufassen, sowie durch einige nicht uninteressante neue Mittheilungen zu vermehren, ist die Absicht nachfolgender Zeilen. Dieselben werden also vieles Bekannte, aber auch manches Neue enthalten, jedenfalls aber auf die gütige Nachsicht des freundlichen Lesers Anspruch machen. Es liegt nicht in meinem Willen, eine eingehende musikalische Analyse der Werke des Meisters zu geben, dazu würde weder meine Kenntniss derselben, noch der Raum dieser Blätter ausreichen. Ebensowenig beabsichtige ich eine kritische Untersuchung und Würdigung seiner Bestrebungen namentlich in hymnologischer Beziehung. Die Ueberschrift dieser kleinen Arbeit, »biographische Skizze«, deutet zur Genüge die Grenzen an, welche ich mir gezogen. Sollte sie zu weitern Aufklärungen und Berichtigungen Anregung geben, so wäre ihr Zweck vollständig erreicht.

Von Johann Walther's*) Lebensumständen ist nicht allzuviel zu berichten. Ort und Zeit seiner Geburt sind unbekannt, ebenso seine Jugendgeschichte und die Art seines musikalischen Bildungsganges. Wahrscheinlich hat der letztere die damals schon blühende Schule der Niederländer durchlaufen, an deren Spitze zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. der bereits alternde Joan Okeghem (von 1450 an) und der jüngere Josquin des Prés (1475 bis gegen 1515) standen. Letzterer namentlich erfreute sich grossen Ansehens. Luther sagte über ihn treffend: »Josquin ist der Noten Meister, die haben's müssen machen, wie er wollt; die andern Sangmeister müssens machen wie es die Noten haben wollen.« (Mathesius. Bl. 143b.) Ferner äusserte er in seinen Tischreden: »Also hat Gott das Evangelium gepredigt auch durch die Musikam, wie man in des Josquini Gesang siehet, dess Composition fein, fröhlich, willig, milde und lieblich herausfleusset und gehet, und nicht gezwungen noch genöthigt, und (nicht) an die Regeln stracks und schnurgleich gebunden, wie des Finken Gesang.« — Deutschland hatte damals noch wenig berühmte Musiker aufzuweisen, doch galt Heinrich Isaak, ein Schüler des Josquin und Capellmeister Kaiser Maximilian's I. als einer der besten Contrapunktisten. Dieser contrapunktischen Schule, welche im deutschen Vaterlande, besonders aber in Sachsen, unter den zahlreichen Cantoren und Organisten viele tüchtige Vertreter zählte, wird auch Walther entsprossen sein. Die erste Nachricht über ihn bringt sein »Geystlich Gesangkbuchlein«, das er, wahrscheinlich bereits im reifern Mannesalter, mit Luther 1524 in Wittenberg herausgab und welches als das erste mehrstimmige evangelische Choralgesangbuch zu bezeichnen ist. Vermuthlich nahm er schon damals eine Stellung in der Cantorei des Churfürsten von Sachsen, Friedrich des Weisen (1486—1525), zu Torgau ein, wenn auch ein Nachdruck des Gesangbüchleins vom Jahre 1525 darüber keinen Aufschluss giebt, sondern ihn nur (am Schlusse der Altstimme) als Verfasser (Avtore Joanne Walther) desselben nennt.*) Die kurfürstliche Cantorei**) zu Torgau war zu jener Zeit schon ein berühmtes Institut, welches namentlich für die protestantischen Musiker Deutschlands maassgebend war und dies in der Folgezeit noch mehr wurde,

*) Der Meister schrieb seinen Namen nicht gleichlautend, bald Walther, bald Walter. Auch in den gedruckten Ausgaben seiner Compositionen schwankt die Schreibweise.

*) F. A. Cunz (Geschichte des deutschen Kirchenliedes vom 16. Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Leipzig, 1855. Th. I S. 185) führt Walther bereits 1520 als kurfürstl. Capellmeister an, bleibt jedoch die Beweisführung schuldig.

**) Da die fürstlichen Cantoreien zunächst bestimmt waren, die Kirchenmusik in den Hofcapellen auszuführen, so erhielten sie bald auch den Namen: Hofcapelle, Capelle. Da damals an eine selbständige Instrumentalmusik in unserm jetzigen Sinne nicht zu denken war, ja selbst die Begleitung zum Gesange noch selten vorkam, waren in diesen Hofcapellen nur Sänger angestellt, woher der Name Cantorei, von cantare (singen) abgeleitet. Die Mitglieder hiessen cantores, der Vorstand cantor (Sängermeister). Jemehr der Name Hofcapelle aufkam, wurde auch der Name Capellmeister gebräuchlich. Später erst, nachdem auch Instrumentalisten in den fürstlichen Capellen angestellt wurden, kam der Titel Capellmusikus, Kammermusikus, Hofmusikus in Aufnahme.

da durch sie zunächst die Einrichtungen praktisch erprobt wurden, welche der Reformator und seine Freunde beim neuen Gottesdienste in musikalischer Beziehung anordneten. Friedrich der Weise, ein hochgebildeter Fürst, der wie sein Bruder Johann eine gelehrte Erziehung genossen, liebte die Künste und hielt deren Jünger hoch. Wie sein Secretär, Hofprediger und Biograph Georg Spalatin erzählt, hatte er auch »grose Lust und Willen zur Musica« und hielt »viel Jahr und lange Zeit eine ehrliche grosse Singerey« (Cantorei), welche er »oftmals auf Kaiserliche Reichstage mitgenommen, gnädiglich und wohl gehalten vnd besoldet.« Den Knaben hielt er »einen eigenen Schulmeister, sie zur Lehre und Zucht« zu erziehen. »Der Kapellmeister ist gewest Ehrn Conrad von Ruppich.« Unter den Sängern wird ein Altist, ein Märker, erwähnt, »dergleichen Kaiserlich Römische Majestät und andere Fürsten und Herren weit und breit nicht gehabt. Dieselbige Singerey hat er (der Kurfürst) auch bis zu seinem tödtlichen Abgange behalten.«*) Auffallend ist es jedenfalls, dass Spalatin, welcher diesen Bericht nach dem Tode des Kurfürsten (1525) schrieb, Walther gar nicht erwähnt. Doch darf dies nicht in der Annahme wankend machen, dass letzterer in der kurfürstlichen Cantorei angestellt war. Dass Friedrich der Weise ihn kannte, geht schon daraus hervor, dass Luther im Jahre 1524 ihn und den Capellmeister Ehrn Conrad von Ruppich durch Vermittelung des Kurfürsten und dessen Bruder und Mitregenten, Herzogs Johann**), nach Wittenberg berief, um mit Beiden die musikalische Einrichtung der protestantischen Messe zu berathen. Michael Prätorius theilt im ersten Bande seines Syntagma musicum (S. 449 ff.) eine Niederschrift Walther's mit, in welcher dieser selbst Aufschluss darüber, sowie über seinen Aufenthalt in Wittenberg giebt.***) Nachdem er von der grossen Lust Luther's »zu der Musica im Choral vnd Figural Gesange« gesprochen, fährt er fort: »Denn da er (Luther) vor viertzig Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wolte, hat er durch seine Schrifft an den Churfürsten zu Sachsen, vnd Herzog Johansen, hochlöblicher gedächtnuss, seiner Churfürstlichen Gnaden die zeit alten Sangmeister Ehrn Conrad Rupff*), vnd Mich gen Wittenberg erfordern lassen, dazumahlen von den Choral Noten vnd Art der acht Ton vnterredung mit vns gehalten« u. s. w.**) »Hat auch die Noten vber die Episteln, Evangelia, vnd vber die Wort der Einsetzung des wahren Leibes vnd Bluts Christi selbst gemacht, mir vorgesungen, vnd mein bedenken darüber hören wollen. Er hat mich die zeit drey Wochen lang zu Wittenberg aufgehalten, die Choral Noten vber etliche Evangelia vnnd Episteln ordentlich zu schreiben, biss die erste deutsche Mess in der Pfarrkirchen gesungen ward, ***) do muste ich zuhören, vnd solcher ersten deutschen Messe Abschrifft mit mir gen Torgaw nehmen, vnd Hochgedachten Churfürsten jhrer Churf. Gn. aus befehl des Herrn Doctoris selbst vberantworten.« Aus dieser Erzählung Walther's geht sicher so viel hervor, dass ihn der Kurfürst, sowie Herzog Johann, kannten, schätzten und bereits auch wahrscheinlich in ihre Dienste genommen hatten, da kaum anzunehmen sein dürfte, dass Beide sonst mit ihm in so nahen Beziehungen gestanden hätten, wie der Bericht voraussetzen lässt. Doch glaube ich nicht, dass Walther damals bereits neben Conrad Rupff Capellmeister gewesen sei: solchen Luxus trieb man zu jener Zeit nicht; Spalatin hätte dies sicher auch erwähnt. Wahrscheinlich war Walther nur Mitglied der Cantorei und zwar Bassist, wenigstens unterstützt diese Meinung ein Brief von ihm aus dem Jahre 1545 an Albrecht, Markgrafen von Brandenburg und Herzog in Preussen, in welchem er sich unterschreibt: »Johannes Walter etwan (früher) in des Churf. zu Sachsen Herzog Friedrichs Cantorey Bassist, itzundt der verordneten Cantorey zu Torgau Cantor« (s. Beilage II.). In einem Briefe an denselben Fürsten, d. d. Torgau 6. Februar 1526 (s. Beilage I.), unterschreibt er sich »Johannes Walter Churf. Cappelndiener«, ein Beweis, dass er auch damals noch nicht Capellmeister, sondern nur Mitglied der Capelle war. Mit demselben Briefe sendete er eine fünfstimmige Composition des Gesanges »Albrecht sein wir worden tauft« an den Markgrafen (s. Beilage I.), eine Arbeit, welche gänzlich verloren gegangen ist. †) Sehr bald nach dieser Zeit scheint Walther nun an Stelle Conrad Rupff's, der vielleicht in Pension getreten oder gar gestorben sein mag, Cantor oder Capellmeister geworden zu sein. Ein Brief Melanchthon's an Kurfürst Johann den Beständigen, welcher 1625 seinem Bruder in der Kur gefolgt war, lässt dies vermuthen. Der kurfürstlichen Cantorei drohte nämlich die Auflösung, ein harter Schlag für Walther und seine Genossen, sowie für die Kunst. Luther und Melanchthon, Letzterer ebenfalls mit Walther befreundet, traten als Vermittler ein und wendeten Alles zum Besten. Melanchthon schrieb (d. d. Wittenberg 20. Juni 1526) an den Kurfürsten, dass ihm »Johannes Walter der Componist In der Cantorey angezeygt, das ehr vernommen hab, man werd yhn und seyne gesellen abfertigen.« Da nun Walther hietzund

*) Sammlung vermischter Nachrichten zur sächsischen Geschichte. Bd. 5 S. 43.

**) Friedrich besass die Kur und das Herzogthum Sachsen. Die übrigen Landestheile verwaltete er gemeinschaftlich mit seinem Bruder Johann.

***) Prätorius hat den Abschnitt, in welchem er Walther's Bericht anführt, folgendermaassen überschrieben: »De vitiis quibusdam Musices, quae in antiquis cantionibus Choralibus occurrunt, et eorundem per Walterum correctione«. (Von einigen in alten Choralgesängen vorkommenden Fehlern und ihrer Verbesserung durch Johann Walther.) Der eigentliche Bericht trägt die Bezeichnung: »Verba des alten Johann Walther's.« Der Meister verbreitet sich zuerst über die ältern lateinischen und deutschen Singweisen, die er »gebessert«. Er lobt den lateinischen Gesang, tadelt diejenigen, welche ihn aus der gereinigten Kirche ganz verbannen wollten, empfiehlt dessen Erhaltung und Pflege und hält deshalb seine angewendete Mühe für nicht vergebens. Darauf erst berichtet er über sein Zusammenwirken mit Luther. — Die Echtheit des Schriftstücks war bis jetzt nicht bezweifelt worden und mir scheint, mit Recht. Erst K. S. Meister (»Das katholische deutsche Kirchenlied« u. s. w. Erster Band. Freiburg im Breisgau, 1862. S. 29) erhebt Bedenken dagegen, welche jedoch nicht ganz stichhaltig sind. Walther schrieb seinen Bericht im Jahre 1564, Prätorius brachte denselben nur 51 Jahre später (1615) in seinem Buche. Niederschrift und Veröffentlichung lagen also gar nicht so weit auseinander, um zu erheblichen Irrthümern oder gar Unterschiebung Veranlassung geben zu können. Uebrigens ist Prätorius als gewissenhafter Schriftsteller bekannt und wird sicher nur nach authentischen Quellen berichtet haben. Ein Theil der Walther'schen Niederschrift (das Arbeiten mit Luther betreffend) findet sich nach Prätorius abgedruckt in: Berger, eloquentia publica, S. 287; in Riederer's Abhandlung von Einführung des deutschen Kirchengesanges und im musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784 (S. 157 ff.), herausgegeben von N. Forkel. Dort wird angeführt, dass das Original sich in einem Manuscript der albertinischen Bibliothek zu Coburg befinde, in dem auch lateinische und deutsche Lieder enthalten seien, wie sie zu Luther's Zeiten gesungen worden. Dass dieses Manuscript, nach Forkels Angabe, im Jahre 1545 geschrieben sei, ist wenigstens in Bezug auf den Antheil Walther's falsch. Vgl. noch Winterfeld, Evangel. Kirchengesang. Bd. 1 S. 150 ff.

*) Aus Rupff haben spätere Schriftsteller mitunter Rumpf gemacht. Spalatin's Schreibweise »Conrad von Ruppich« dürfte daher auch falsch sein. Freilich nahm man es damals mit der Orthographie der Eigennamen nicht sehr genau.

**) Hier folgt, warum Luther für die Epistel den achten, für das Evangelium den sechsten Kirchenton bestimmte.

***) Am 29. October, dem Tage nach Simonis und Judä.

†) Wahrscheinlich war jene Melodie ein Volkslied, auf den Uebertritt des Herzogs gefertigt.

Inn den seltzsamen leufften nicht weyter wisse« und ihn gebeten habe, beim Kurfürsten »vmb gottes willen zu supplicirene, dass derselbe ihm »etwas verschaffen oder leyhen« wolle, bittet Melanchthon, der Kurfürst wolle bedenken, dass Walther »bisher sich stille vnd zuchtig gehalden, auch mitt seyner kunst gemeynen nutz gefördert, dann ehr das gesang, so jetzund seer gebraucht wurt, gemacht, Es ist auch ynn diesen leufften, do kirchen gesang geendert, solcher lewt von noten, die do helffen konden, das nicht allt gesang alleyn vntertrukt werden, sondern auch newe vnnd bessere widder angericht. Solche lewt halden, acht ich gentzlich für eyn gut vnnd recht werck, da gott wolgefallen an hatt. Man hatt bisher singerey an vil orten zu vnnutzen bracht, oder andern vnzimlichen sachen gehalden, warumb wolde man ietzund die Edel Kunst, musica, nicht handhaben vmb gottes willen, So sie zu gottes dienst vnd ehre recht gebraucht wurtt, Darumb bitt ich E. c. f. g. wolle disen armen gesellen Johan Walter gnediglich bedenken, vnnd yhm helffen, Sollchs wurt on zweyfel Gott e. c. f. g. bezahlen, Gott bewar E. c. f. g. allzeytt.«*) Luther schrieb bereits im April 1526 an den Kurfürsten: »Zuletzt, gnädigster Herr, bitte ich für mich, wie vormals, dass E. K. F. G. die Cantorey nicht wollte lassen so zugehen, sonderlich weil die jetzigen Personen darauf erwachsen, und sonst auch die Kunst werth ist, von Fürsten und Herren zu erhalten, und doch sonst wohl mehr denn so viel anders, wo vielleicht nicht so wohl Noth, gewandt wird', sie könnten zu Wittenberg wohl seyn. An solche und dergleichen Person wären der Klöster Güter nützlich gewandt, und geschehe Gott Gefallen dann.«**) An Walther selbst schrieb Luther am 22. September 1526: »Gratia et Pax. Mein lieber Walther, ich will euch der Mühe und Koste lassen mussig gehen, und selbs an m. gn. H. (meinen gnädigen Herrn) for euch drey verlassen Cantores schreiben; denn mich dunkt, dass eur Hinausziehen (es wäre denn andere Sache) nicht nutze sey. Denn die Leute sollten wohl denken, ich wurde durch euch so hart getrieben; es ist besser, ich stelle mich als treibe ichs von mir selber. Spalatinus hab ich auch angerufen: der schreibt, er wolle das beste thun.«***) Der Eingang des Melanchthon'schen Briefes, in welchem Walther »der Componist in der Cantorey« genannt wird, scheint zu bestätigen, dass er nun wirklich Capellmeister der letztern geworden sei. — Eine spätere Ausgabe des Gesangbüchleins vom Jahre 1537 führt Walther zum erstenmale urkundlich als »Churfürstlichen von Sachsen sengermeyster« an. Nachdem Johann der Beständige 1532 gestorben, war ihm sein Sohn, Johann Friedrich der Grossmüthige, in der Regierung gefolgt; Walther diente nun also in der kurfürstlichen Cantorei schon dem dritten Herrn. In dieser Stellung veranstaltete er 1544 eine dritte Ausgabe seines Gesangbüchleins und gab um 1545 folgende Composition heraus: »Cantio septem vocum in Laudem Dei omnipotentis et Evangelii ejus, quod sub Illustrissime Principe D. Joanne Friederico, Duce Saxoniae Electore etc. per Reverendum D. Doctorem Martinum Lutherum et D. Philippum Melanthonem, e tenebris in lucem erutum ac propagatum est. Wittembergae apud Georgium Rhaw Musicae Typographum.« Es war dies ein siebenstimmiger Gesang zur Verherrlichung Luther's, Melanchthon's und des Kurfürsten von Sachsen, Johann Friedrich's, wegen Einführung der neuen Lehre, in fünf Abtheilungen in Form eines Canons.*) Walther sendete 3 Exemplare dieser Composition 1545 an den schon erwähnten Markgrafen Albrecht von Brandenburg (s. Beilage II.).

Der wackere Tonsetzer mag in Torgau und Wittenberg, denn auch in letzterer Stadt weilte er oft, im zahlreichen Kreise der damals in beiden Städten lebenden ausgezeichneten Männer viel geistige Anregung gefunden haben; ja durch seine Freundschaft mit Luther, welcher ja nach der Theologie der Musik den ersten Platz einräumte, wird ihm damals von den Führern der Kirchenverbesserung gewiss eine hervorragende Stellung eingeräumt worden sein. Luther überschrieb jenen bereits erwähnten Brief an ihn: »D. Johanni Walther, Musis amico et amato, suo in Domino charissimo.« Dass Luther mit Walther auf vertrautem Fusse stand, beweist der Schluss des Briefes, welcher lautet: »Hiemit Gott befohlen und grüsst mir eure liebe Coste (wahrscheinlich ist des Meisters Gattin gemeint) und sagt, dass sie werde ein gerade und gelenke Riebe« (costa, Rippe). Als der Reformator seinen Sohn Johann auf die öffentliche Schule nach Torgau schickte, empfahl er ihn in einem Briefe an Marcus Crodel seinem Freunde Walther ganz besonders zur gründlichen Unterweisung in der Musik; denn, bemerkt er, »ich gebäre Theologen, aber ich möchte auch gern Grammatiker und Musiker gebären.«**)

(Fortsetzung folgt.)

Beilagen.

I.***)

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten und hern, hern Albrechten, Marggrafen zu Brandenburgk und Hertzog zu Preussen etc. meinem gnedigen Hernn. zu handen.

Durchleuchter Hochgeborner Furst, E. F. G. seyn meyn arme underthenige und willige dienste zuvor bereyth. Gnediger herr, Ich hab von etzlichen offtmals vorstanden, wie E. F. G. zur Musica und gesang grosse gunst und lust tragen, het nu E. F. G. vielmals gern etwas von newen gsang zugeschickt, hab ich mich aher hirtzu allweg zu gering befunden, bissolang Ich myr eynen muth geschepfft und diesen E. F. G. Tenor, mit nhamen, Albrecht seyn wyr worden taufft, vor mich genommen und solliche E. F. G. zu lob und ehr, nach meynem geringen vormugen mit fünffen gesetzt, uberschigk nhu E. F. G. solchen mit andern dreyen fünfstymmigen liedern, auch von myr gesetzt, bit, demutigklichen, E. F. G. wollen solchs von myr armen gesellen, als zu eynem gedenkzeichen mit gnedigem willen annehmen, und meyn gnediger herr seyn. Dann worynn ich E. F. G. es sey mit liedern machen oder anderem gesang zugefallen dienen kan, wil ich gegen E. F. G. als eyn eygener

*) Das Original des Briefes befindet sich im grossherzogl. sächs. geh. Staatsarchiv zu Weimar, Reg. Nr. Fol. 108. Mitgetheilt wurde das Schreiben in: Neue Mittheilungen aus dem Gebiete historisch antiquarischer Forschungen. Bd. 1, Heft 2 S. 42, 43. Corpus reformatorum edidit C. G. Bretschneider. Halis Saxonum 1835. Vol. I. Pars II. p. 799. Dresdner Journal 1860, Nr. 90. Philipp Melanchthon und der Capellmeister Johann Walther von M. Fürstenau.

**) de Wette, Dr. Martin Luther's Briefe. Th. 3 S. 102.

***) de Wette a. a. O. S. 129. Das Schreiben an Spalatin ist nicht bekannt geworden; ebensowenig das an den Kurfürsten.

*) Die k. Bibliothek zu München besitzt ein Exemplar dieses seltenen Werkes. Die Originalstimmen sind mit den Bildnissen Luther's, Melanchthon's und des Kurfürsten geschmückt. Vgl. noch O. Kade, Mattheus le Maister, Niederländischer Tonsetzer und Churfürstl. Sächsischer Capellmeister. Mainz, 1882. S. 107 ff.

**) D. G. Schütze, Dr. Martin Luther's bisher ungedruckte Briefe. Leipzig, 1780. Bd. 1 S. 217 ff.

***) Diese Briefe sind mir freundlichst von Fräulein von Miltitz, der kunstsinnigen Tochter des langjährigen Mitarbeiters dieser Zeitung, Carl Borromäus von Miltitz, mitgetheilt worden.

diener bereyt seyn. Bitt derhalb E. F. G. wollen yr diese meyne thorheyt gefallen lassen, Das wil ich umb dieselb E. F. G. zu verdienen allezeyt gehorsamlich erfunden werden.

Geben zu Torgau dinstag Dorothee virginis Anno etc. 26.

E. F. G.
undertheniger
gehorsamer
Johannes Walter
Churf. Cappeln
diener.

II.

Dem Durchlauchten Hochgebornen Fursten und hern, hern Albrechten Marggrafen zcu Brandenburg herzogen in Preussen meinem gnedigen hern.

Durchlauchtigster Hochgeborner Furst. Meine untertenige willige dinste sein ewrn furstlichen gnaden willig und bereit. Gnediger her. Ich hab ewrn furstl. gn. bei Zeit Hensel Lautenschlegers durch Inen und sunst abermals durch einen, der sich e. f. g. diener genennet, des namen mir entfallen, etliche gesenge zugeschickt, darauf ich sieder der Zeit, ob solche e. f. g. zukommen oder nicht, keine antwort empfangen. Nach dem ich aber itzundt diese botschaft zufellig erfaren, hab ich ewrn f. g. mit einem cleinen diesem brieflein zu besuchen nicht underlassen wollen, und sende e. f. g. inligendt iii exemplar eines VII stimmigen gesangs dem heiligen lieben Evangelio und dem Churfursten zu Sachsen zu ehren gestellet*) und sunst ein clein deutsch liedlein von dem Jungsten tage auf ein alte Melodey, bit ewr f. g. demutiglich wollen solch clein vorehrung von mir gnedigklichen annehmen, und dieweil ich weis, das e. f. g. der Musica geneigt, wil ich e. f. g. auf ein andermal wils got, andere newe gesenge, so ich zudrucken undergeben, so solche vorfertigt, auch zuschicken. Befelh hiemit e. f. g. got dem Almechtigen.

Geben zu Torgau am 18. Januar im 45 Jar:

E. F. G.
unterteniger
williger
Johannes Walter etwan in des Churf. zu Sachsen herzog Friedrichs Cantorey Bassist, itzundt der verordneten Cantorey zu Torgau Cantor.

Recensionen.

Eine neue Lehrmethode.

Waldbach, E. H. R., 60 Choralmelodien zu den 80 Kirchenliedern (der preuss. Regulative) in 300 zwei-, drei-, und vierstimmigen Bearbeitungen nebst liturgischen Gesängen im **Einsschlüssel.** Königsberg, Gräfe und Unzer. Auch im Selbstverlage des Verfassers (Pr. Eylau). Pr. 1 Thlr.

—*s*. Den Grund, von diesem »insbesondere Seminaren und Volksschulen dargebotenen« Werkchen den Lesern dieses Blattes Bericht abzustatten, giebt zunächst der sogenannte »Einsschlüssel«, eine durch den Herausgeber noch vereinfachte Erfindung des »um den Volksgesang hochverdienten Pfarrers Thomascik«. Der Verfasser, Musiklehrer am Schullehrerseminar in Pr. Eylau, theilt mit, dass er, Anfangs entschiedener Gegner der Notirung im Einsschlüssel, gegenwärtig schon seit einer Reihe von Jahren aus der praktischen Anwendung dieser Lehrmethode die überraschendsten Resultate gewonnen; ferner dass dieselbe in mehren Seminaren und Volksschulen seiner Provinz Verbreitung gefunden, und auch schon in einigen Liedersammlungen und in der Gesangschule von Hoppe (Insterburg) angewendet worden sei. Die Erscheinung ist neu und ohne Frage für Lernende praktisch genug, um ihre weitere Verbreitung zu wünschen, zumal es keineswegs im Wesen der Sache selbst, noch auch in der Absicht unseres Verfassers liegt, die bestehenden Verhältnisse zu verdrängen. Vielmehr steht der Einsschlüssel in innigster Wechselbeziehung mit den sämmtlichen üblichen Schlüsseln und Tonsystemen, wie aus Folgendem erhellen wird.

Die Anschaulichkeit eines Satzes namentlich von mehrern Stimmen in verschiedenen Tonlagen wird für den Lernenden erschwert zunächst durch die Unterscheidung, welche dieselben Tonzeichen nach der Bedeutung der üblichen Schlüssel erfordern.

Diese Unterscheidung hebt der Einsschlüssel in allen den Fällen auf, wo es sich um einen einfachen Satz mit gleichartigen Stimmen handelt, und er beschränkt die Schwierigkeit in allen übrigen Fällen, so dass eine Transposition in die Oktave ausreicht.

Ferner macht dem Schüler die Vorzeichnung grosse Noth. Der Einsschlüssel sieht von jeder Vorzeichnung ab und bedient sich der üblichen Chromata nur bei Gelegenheit der sogenannten »zufälligen« Veränderungen der Tonstufe und bei Modulationen, so zwar, dass auch in »Be-Tonarten« das Kreuz (♯) statt des viereckigen B (♮) das Geschäft der Erhöhung vollzieht und in »Kreuztonarten« das runde B (♭) die erhöhte Tonleiterstufe erniedrigt, in beiden Fällen aber das ♮ seine gebräuchliche Wirksamkeit beibehält.

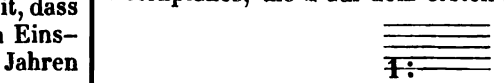
Die namhafteste Schwierigkeit für den Schüler aber erwächst ihm aus der wechselnden Lage und Notirung des Grundtons der Tonleiter und seiner melodischen wie harmonischen Consequenzen.

Das wesentlichste Verdienst des Einsschlüssels ist es nun, diese Schwierigkeit völlig zu beseitigen, denn der Einsschlüssel hat nur einen einzigen Grundton und dieser Grundton heisst nicht C, G, D u. s. f., sondern 1 (Eins), die Secunde heisst 2, die Terz 3 u. s. f. bis zur 7. Die bisher sogenannte Oktave heisst wieder 1 (Eins) und eröffnet auf's Neue den Reigen der 7 nach dem Tongeschlechte verschieden geordneten Tonstufen.

Im Dursysteme ist die Ordnung der Leiter von C bis h als bekannt vorauszusetzen. Im Mollsysteme diejenige von der 6 derselben Ordnung beginnende mit der erhöhten 5 (als Septime der Tonleiter). In den Kirchentönen diejenigen von der 2, 3, 5 ohne Chroma.

Diese Voraussetzungen werden dem Schüler unter verständiger Leitung auf mechanischem Wege geläufig, so dass er sich in allen Lagen des Tonlebens in nicht zu langer Zeit gerecht fühlen lernt. Ist dies zu ermöglichen, wobei natürlich die Buchstabenbenennung der Tonstufen nicht ausgeschlossen zu werden braucht, so vermittelt der Einsschlüssel eine wesentliche Vereinfachung der Anschaulichkeit. Nämlich so:

Die Eins steht immer auf der ersten Linie des üblichen Notenplanes, die 2 auf dem ersten Raum,



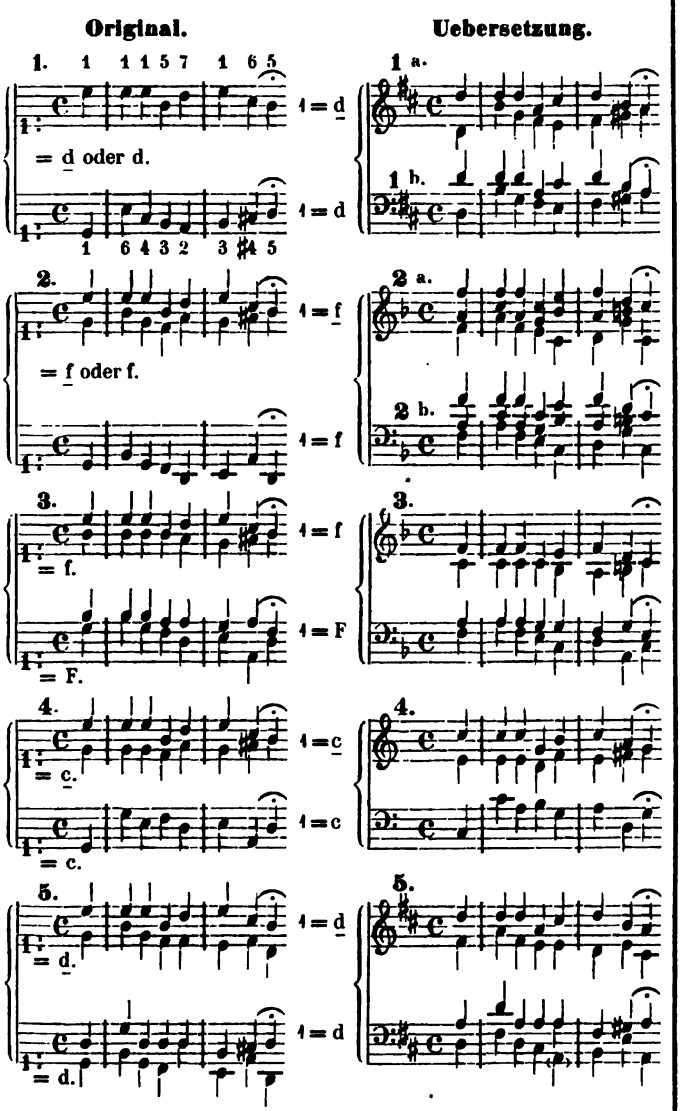
die 5 auf der dritten Linie, die nächstfolgende höhere 1 auf dem vierten Raume. So kommt also Alles nur darauf an, welcher Ton als 1 bezeichnet wird, um ohne Weiteres jede

*) In einem Briefe an den Markgrafen (d. d. 12. Septbr. 1545) schickt Walther abermals diesen »gedruckten psalm siebenstymmig und sunst noch drey newe geschriebene« fünf- und vierstimmige Stücke.

Tonart mit Leichtigkeit zu lesen. Für einen in die Mysterien der Tonordnung und üblichen Notirung bereits sicher Eingeweihten mag dies Verfahren auf den ersten Blick freilich einer Transposition gleich sehen. Denkt man sich aber einen Gesangbeflissenen der Volksschule, des Seminars und ähnlicher Lehranstalten, so begreift man, welche Vortheile es einem solchen Zöglinge des Gesanges bietet, statt der Tonleiter etwa von Fis-dur oder As-moll einfach seine 7 Ziffern in gewohnter Tonfolge sich vorzustellen, ohne sich darum kümmern zu dürfen, ob der Ton, welchen er »Eins« nennt, Fis oder As heisse.

Mit bemerkenswerthem Geschick hat nun der Verfasser obigen Werks diese Notirung in den Sätzen seiner Choralbearbeitungen angewendet. Jeder Choral erscheint in fünf verschiedenen Bearbeitungen für 2, 3 und 4 Stimmen, die auch nach des Autors näherer Angabe für Clavier, Orgel und Streichinstrumente benutzt werden und zur Erlangung musikalischen Geschicks beitragen können.

Zur Veranschaulichung des Mitgetheilten möge hier die erste Strophe des Chorals: »Ein feste Burg« in den verschiedenen Bearbeitungen und betreffenden Uebersetzungen in die übliche Notirung Platz finden:



Aus Vorstehendem ersieht man noch, dass der Verfasser bei seinen Bearbeitungen auf verschiedenartige Stimmencombination Bedacht genommen hat. So ist die Bearbeitung ad 3 für Männerstimmen, diejenige ad 5 für Sopran, Alt, Tenor und Bass bestimmt und kann zugleich für Besetzung entsprechender Saiteninstrumente, Orgelregister und dgl. mehr verwendet werden. Ausserdem bemerke man, dass 1 = c unserm Discantschlüssel, 1 = f dem Alt-, 1 = d dem Tenor-, 1 = G dem Bass (F-) und 1 = e oder es dem Violin- (G-) Schlüssel entspricht und durch Supposition dieser Schlüssel das Lesen der neuen Notirung unter den erforderlichen Bestimmungen der Lage des 1: erleichtert werden könne, wodurch ein vortreffliches Uebungsmittel zum Transponiren dargeboten ist. Das Heft, durch seine niedrige Preisstellung (1 Thlr.) leicht zugänglich, verdient daher die Theilnahme des musikalischen Publikums und sei insbesondere Lehranstalten, auch Conservatorien und allen Lehrenden und Lernenden zur freundlichen Beachtung empfohlen.

Berichte.

Wien, 3. März. ✕ Hellmesberger hat seine Quartettproductionen bereits geschlossen und in der letzten derselben ein Streichquartett von Herbeck zur Aufführung gebracht, welches sich diesmal einer wärmern Aufnahme erfreute, als demselben vor ein paar Jahren bei der ersten Aufführung zu Theil geworden war. Müller's (Sohn) Trio wurde wegen auffallenden Mangels an Originalität vom Publikum abgelehnt. — Hellmesberger's Stelle hat nun Laub eingenommen, und in den bis jetzt stattgehabten zwei Quartettproductionen mit seinen Kunstgenossen (Kässmayer, Král und Schlesinger) unter lebhaftestem Beifall gespielt. An Vergleichungen über die beiden Quartettgruppen fehlt es selbstverständlich nicht, und wenn die Einen den breiten männlichen Strich, die noch jugendliche Leidenschaftlichkeit und den ernsten, von aller Ziererei und Manierirtheit sich ferne haltenden Künstlergeist als Laub's Vorzüge hervorheben, so weisen die Andern wieder auf das fein abgeglättete, tiefempfundene Spiel Hellmesberger's und das durch dreizehnjährige Uebung und Gewohnheit vollendete Ensemble seines Quartetts hin. Ein entschiedeneres Urtheil über Laub's Leistungen wird sich wohl dann erst feststellen, wenn er sein reichhaltiges, interessant zusammengestelltes Programm, in welchem auch Onslow und Spohr figuriren, vollends durchgespielt haben wird. In jedem Fall würde seine Concurrenz ein für das Wiener musikalische Kunstleben erspriessliches und bedeutungsvolles Ereigniss sein. — Die Philharmoniker brachten als Novität die viersätzige Suite von Franz Lachner zur Aufführung, welches Orchesterwerk sich besonders in seinem ersten Satz und in einigen der Variationen des dritten Satzes grossen und wohlverdienten Beifalls erfreute. Ausgeführt wurde die Suite vortrefflich; der Componist war von München hieher gekommen, um der Generalprobe und der eigentlichen Production im Theater beizuwohnen. — Unter den zwei Preissymphonien, die endlich am 22. Februar in dem Musikvereinssaal vor dünn besetzten Bänken aufgeführt wurden, liess jene, mit Nr. 17 bezeichnete, von Albert Becker in Berlin componirt, ziemlich gleichgültig. Die formale Arbeit daran ist durchaus lobenswerth, aber es fehlt ihr an neuen und zündenden Gedanken. Ungleich fesselnder wirkte Raff's fünfsätzige Symphonie (Nr. 31) mit dem Motto »An das Vaterland«. Sie währte eine und eine halbe Stunde. Originalität der Gedanken, glänzende Instrumentirung und geistreiche Durchführung der Motive sind dem Werk nicht abzusprechen; anderseits fehlt es darin nicht an Effekthascherei und an endlosen Ausspinnungen des musikalischen Fadens. Das beigegebene poetisch-politische Programm ist ein Muster von Abgeschmacktheit und erregte all-

gemeine Heiterkeit. Der Componist, dessen Preis in der Ehre besteht, wohnte der Aufführung bei und wurde am Schluss lebhaft gerufen. Ihm zu Ehren veranstaltete Hr. Haslinger in diesen Tagen eine musikalische Soirée, in welcher Streichquartette und Gesangscompositionen, — durchweg von Raff — zur Aufführung kamen, von welchen aber nur eines der Quartette von Interesse war. — Das vierte und letzte Gesellschaftsconcert brachte neu: die Ouvertüre zu Benvenuto Cellini von H. Berlioz, ein mit Raffinement ausgestattetes Orchesterstück, das dem Publikum nicht sehr munden wollte; sodann die von Mozart im Jahre 1787 für den Bassisten Fischer componirte Arie aus der »Olimpiade« von Metastasio, eine den ungewöhnlichen Gesangsmitteln dieses Sängers angepasste Concertarie, und das herrliche Finale des zweiten Aktes aus Mozart's Idomeneo, welches mit Beifall aufgenommen wurde. Den Schluss bildete die »Eroica« unter Herbecks Leitung. In dem noch folgenden ausserordentlichen Concert werden Cherubini's Requiem (in C-moll) und Schubert's »Lazarus« vorgeführt werden. — Im Operntheater wurden »Euryanthe« und »Weibertreue« wieder, neu einstudirt, zur Darstellung gebracht, erstere unter lebhafter Theilnahme des grossen Publikums, letztere, um wahrscheinlich nach einigen Aufführungen abermals vom Repertoir zu verschwinden. Das sinnlose, im zweiten Akt auch auf die Musik drückende Libretto lässt diese mit so herrlichen Reizen ausgestattete Oper nirgends für längere Zeit lebensfähig werden. — Die italienische Oper im Karl-Theater mit Adeline Patti und Giuglini absorbirt jetzt alles Interesse der Opernbesucher, und der Paroxismus der Wiener scheint jenem der Londoner und Pariser nichts nachgeben zu wollen. — Die Vorlesungen des Dr. Hanslick versammeln ein zahlreiches Auditorium im Gemeinderathssaal.

Berlin, Februar. §§. Unsere diesjährige Concertsaison, die bereits ihrem Ende entgegen eilt, hat im Ganzen wenig künstlerische und kritische Ausbeute gewährt. Quantitativ unterschied sich dieselbe zwar nicht wesentlich von früheren Jahrgängen; aber die Qualität des Gebotenen kam nur höchst selten über das Niveau anständiger Mittelmässigkeit hinaus. An bedeutendere Kunstereignisse anzuknüpfen und zu den stehenden Referaten über hiesiges Musiktreiben etwa noch weitere Illustrationen zu geben, dazu lag niemals Veranlassung vor; und so beschränke ich mich auch heute darauf, einiger Concertaufführungen Erwähnung zu thun, die in diesen Blättern aus persönlichen Rücksichten keine Besprechung gefunden haben und nicht blos der statistischen Vollständigkeit wegen registrirt zu werden verdienen.

Am 16. Januar gab Herr H. Hofmann, ein Schüler von Richard Wüerst, im grossen Saale der Singacademie ein Orchesterconcert, um sich als Componist und Clavierspieler in weitern Kreisen bekannt zu machen. Die beiden vorgeführten Arbeiten, eine Ouvertüre in G-moll und eine viersätzige Symphonie in A-moll verriethen ein durchaus beachtenswerthes Talent. Ungezwungen und klar in der Form, reich an melodiösem Inhalt, interessant durch originelle Harmonisirung und elegant instrumentirt, fanden sie seitens des zahlreich versammelten, meist sachverständigen Publikums beifällige Aufnahme. Das Clavierconcert in Es von Liszt, strotzend von technischen Schwierigkeiten aller Art, war, insofern es Herrn Hofmann lediglich darauf ankam, den excellenten Virtuosen brilliren zu lassen, eine zwar zweckentsprechende, sonst aber keineswegs zu billigende Wahl. Recht übel erging es Beethoven's grosser Violinsonate in A, welche der Concertgeber mit Herrn de Ahna spielte. Die Hauptschuld, dass Vieles misslang, das Meiste verzerrt wurde, lag allerdings an dem Violinisten, der von einem Ensemble entweder nichts zu wissen oder nichts zu halten scheint und lieber seinen Weg allein geht. Auch in den beiden letzten Sätzen des Mendelssohn'schen Violinconcerts trat dies unkünstlerische Gebahren unangenehm zu Tage. Die vortreffliche und zumal im Accompagnement ausserordentlich routinirte Liebig'sche Capelle, welche Herr Musikdirector Radecke dirigirte, vermochte selten der capriciösen Genialität des Solisten zu folgen und befand sich mit Letzterm fast überall auf Kriegsfuss.

Als eines der erfreulichsten Ereignisse dieses Winters sei sodann mit gebührendem Accent die Quartett-Soirée genannt, welche Hr. Laub mit seinen Kunstgenossen Radecke, Wüerst und Bruns am 2. d. M. ebenfalls in der Singacademie gab. Ein glücklicher Zufall hatte es gefügt, dass Hr. Laub, von Wien zurück zu einem Hofconcert »befohlen«, länger, als anfänglich von ihm beabsichtigt war, hier verweilen musste, und diesem Aufenthalte verdanken wir es, dass der sonst hier heimische Künstler wenigstens einmal als flüchtiger Gast an der Seite seiner Freunde erschien. Zum Vortrag waren Quartette von Haydn (G-dur), Mendelssohn (Op. 12) und Beethoven (Op. 59 Nr. 1) gewählt, und ernteten sämmtliche Spieler für die in der That meisterhafte Ausführung derselben rauschenden Beifall.

Ein von dem Violinisten Herrn Fabian Rehfeldt am 19. d. M. gegebenes Concert brachte, unter Direction von Richard Wüerst, als Introductionsnummer Beethoven's Coriolanouvertüre, von der Liebig'schen Capelle angemessen ausgeführt. Darauf spielte Herr Rehfeldt, sichtlich und hörbar befangen, die beiden letzten Sätze des Violinconcerts von R. Wüerst, mit dem unser Publikum bereits durch Laub bekannt gemacht worden war. Auf die bezüglich des orchestralen Theils ebenso interessante als für den Solisten in hohem Grade dankbare Composition wollen wir hiermit alle tüchtigen Violinspieler aufmerksam gemacht haben. Trotz der leider sehr mangelhaften Ausführung wurde die Composition wiederum mit lebhaftem Beifall aufgenommen. — Das Streichquintett in C von Fr. Schubert, an dem sich die Hrn. Rehfeldt, Radecke, Wüerst, Bruns und Espenhahn betheiligten, wurde hier zum ersten Male gehört und fand keineswegs diejenige Würdigung, die es trotz mancher Schwächen wohl beanspruchen darf. In dem grossen Raum — auch dieses Concert fand in dem für Choraufführungen berechneten Saale der Singacademie statt — verschwanden die feinen charakteristischen Züge des geistreichen Werkes bis zur Unkenntlichkeit, während sich z. B. die unleugbaren Längen der einzelnen Sätze doppelt geltend machten. — Frl. Clara Freytag, Schülerin des bekannten Kritikers G. Engel, sang zwei Lieder von Vierling und Radecke mit Clavierbegleitung und die von Reinecke instrumentirte Gluck'sche Arie aus Lucio Vero. Die junge Dame besitzt allerdings eine schöne, bildungsfähige Stimme und musikalisches Geschick genug, um sich öffentlich hören zu lassen, keineswegs aber bislang diejenige künstlerische Reife, um übertriebene Lobeserhebungen, wie sie von unserer Localkritik gespendet worden, und an denen sich wunderbar genug der Lehrer selbst betheiligt hat, gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Leipzig, 27. März. *S. B.* Ausser der 17. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins (22. März), welche wir jedoch nicht besucht haben, und deren Programm C. M. v. Weber's Jubelouvertüre, verschiedene Clavierstücke von Mendelssohn, S. Bach, Schumann und Chopin (gespielt von Herrn Dannreuther, Zögling des Conservatoriums), Duo für 2 Violinen von Maurer und Mozart's Symphonie in D-dur Nr. 1 enthielt, ist heute blos einer Musikaufführung in der Nicolaikirche (25. März) zu gedenken, welche, zum Besten des Emeriten-Wittwen- und Waisenfonds der subalternen Kirchendiener ver-

anstaltet, hauptsächlich Orgelvorträge brachte. Das Programm war (mit Ausnahme verschiedener Prä-, Inter- und Postludien, die dazu dienten, Ladegast's gewaltige Orgel in ihren verschiedenen Schattirungen vorzuführen, und zugleich den eingeladenen Herren Orgelvirtuosen Dr. Stade aus Altenburg und Thomas von hier Gelegenheit gaben, sich in freier Phantasie zu zeigen) durchaus aus S. Bach'schen Compositionen zusammengestellt, und enthielt 1) das Choralvorspiel »O Mensch bewein' dein' Sünde gross«; 2) die Alt-Arie aus der Hmoll-Messe »Qui sedes«, gesungen von Frl. Lessiak; 3) zwei Adagio's aus den Claviersonaten mit Violine (die Clavierpartie auf der Orgel gespielt und die Violinpartie von Herrn Concertmeister David vorgetragen); 4) eine Toccata in C für Orgel; 5) die Alt-Arie mit Violinsolo aus der Matthäus-Passion »Erbarme dich«, endlich 6) Toccata und Fuge in D-moll. Wir wollen hier blos erwähnen, dass die gewählten Orgelstücke den Herren Stade (Nr. 1 und 6) und Thomas (Nr. 4) reichliche Gelegenheit boten, ihre aussergewöhnliche Fertigkeit in Beherrschung der Königin der Instrumente zu bewähren. Leider hatten wir einen ungünstigen Platz eingenommen, wo das Meiste der stark figurirten Orgelsachen (die wir ebendeshalb nicht für Bach's bedeutendste Meisterwerke halten) undeutlich klang, überhaupt die Orgel nicht in ihrer Totalwirkung sich geltend machte. Unter diesen Umständen schienen uns die genommenen Tempi theilweise zu rasch. Bei dem Choralspiel gefiel uns die Registrirung nicht besonders. Die Bässe klangen zu dick und massig, wurden auch vom Spieler nicht sauber genug behandelt; die einzelnen Töne kamen nicht getrennt genug zum Vorschein. — Frl. Lessiak und Herr David entledigten sich ihrer Aufgaben mit viel Geschmack, nur möchten wir der geschätzten Sängerin empfehlen, sich freier zu halten von dem Ineinanderschleifen der Töne, wodurch ihr Gesang entschieden an Adel einbüsst.

Nachrichten.

Professor L. Bischoff veröffentlicht in seiner Niederrh. Musikzeitung in einem »Beethoven's patriotische Compositionen« betitelten Aufsatze einen theilweise neuen Text zu des Meisters Cantate: »Der glorreiche Augenblick«. Rochlitz hatte bekanntlich einen »Preis der Tonkunst« daraus gemacht. Es scheint uns dankenswerth, dass Prof. Bischoff die schlechte Poesie des Originals beseitigte, ohne die Hauptidee: ein grosses vaterländisches Ereigniss zu feiern, auch mit über Bord zu werfen. Freilich aber fragt es sich, ob damit der Beethoven'schen Composition, diesem bekanntlich etwas eilig gearbeiteten Gelegenheitsstück, als Ganzes betrachtet, aufgeholfen werden wird.

Am Geburtsfeste des Königs von Preussen wurde im Berliner Hofoperntheater Gluck's »Armida« mit Frau Köster in der Titelrolle gegeben. — Der Stern'sche Gesangverein brachte am 13. März unter grossem Zudrang des Publikums Mendelssohn's »Elias« zur Aufführung.

Die Breslauer Singacademie führte am 16. März Händel's »Messias« auf.

Am 21. März fand in Hannover unter Joachim's Direction eine Aufführung der Schumann'schen »Scenen aus Faust« statt, zu welcher sich sogar aus weiter Ferne Zuhörer eingefunden hatten. Das Concert war nämlich lange und sehr sorgsam vorbereitet worden. Herr Stockhausen, welcher nebst Frau Caggiati, Fräulein Ubrich (Gretchen) und Weiss, Herrn Gunz u. A. bei den Solostimmen betheiligt war, hatte die Chöre eingeübt, und das Ganze machte unter diesen Umständen einen höchst bedeutenden und nachhaltigen Eindruck. — Das achte und letzte Abonnementconcert daselbst brachte ausser der Sommernachtstraum-Ouvertüre und Beethoven's A-dur-Symphonie, Spohr's Violinconcert in E-moll, dann Andante und Rondo von R. Kreutzer, gespielt von J. Joachim. Ausserdem liess sich Frl. Ubrich mit Gesangsvorträgen hören.

In einem von Herrn Reinthaler geleiteten Concert in Bremen liess sich der junge Geiger Herr Schradieck aus Hamburg (früher Schüler des Herrn Concertmeister David in Leipzig) hören und erwies sich als einen der Tüchtigsten und Solidesten aus dieser Schule. Er spielte u. A. Spohr's Emoll-Concert. — Die beiden ebendaselbst bestehenden Quartettvereine haben ihre Cyklen geschlossen.

Im Palmsonntags-Concert in Dresden am 29. März kam Haydn's »Schöpfung« und Beethoven's C moll-Symphonie zur Aufführung.

In Karlsruhe gab Herr Mortier de Fontaine ein historisches Clavier-Concert, in welchem er nicht weniger als 19 Compositionen spielte und zwar von 19 Tonsetzern: William Bird, Frescobaldi, Froberger, Muffat, Couperin, Dom. Scarlatti, Rameau, Händel, S. Bach, Durante, Jos. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Willmers und Pauer.

J. Benedikt's Oper »Die Rose von Erin« fand in Stuttgart eine sehr beifällige Aufnahme; sie soll sich durch eine Fülle anmuthiger Melodien und eine klare, maassvolle Instrumentirung auszeichnen.

In Wien beabsichtigt man ein »Taschenbuch für deutsche Sänger« als »bequemes Nachschlagebuch über die bestehenden Gesangvereine und Sängerbünde« herauszugeben. Wir werden ersucht, auf eine zu diesem Zwecke ausgegebene gedruckte Einladung aufmerksam zu machen, welche die Bitte an die Vereine stellt, gewisse Mittheilungen an Herrn Dr. Kral, per Adr. Herren Hoffmann und Ludwig, Buchhändler in Wien, einzusenden.

Wir werden gebeten mitzutheilen, dass Herr Concertmeister Graff in Cassel seine Stelle aus Gesundheitsrücksichten niedergelegt hat.

Die »Didascalia« brachte einen Artikel: »Die Geschichte der Musik und Richard Wagner«, den wir der Beachtung der Musikfreunde empfehlen.

ANZEIGER.

93] In **Gustav Heckenast's** Musikalien-Verlag in **Pest** erschienen:

ROBERT VOLKMANN

Op. 26. **Variationen über ein Thema von Händel** für Pianoforte 1 Thlr.

Op. 27. **Lieder der Grossmutter.** Kinderstücke für das Pianoforte zu zwei Händen. Zwei Hefte complet 1 Thlr. 10 Sgr.

Op. 28. **Erste Messe für Männerstimmen** (mit Soli) D-dur. Complet 2 Thlr. 10 Sgr. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr. Stimmen complet 1 Thlr. 10 Sgr.
Stimmen einzeln: Tenor I. 10 Sgr.; Tenor II. 10 Sgr.; Bass I. 10 Sgr.; Bass II. 10 Sgr.

Op. 29. **Zweite Messe für Männerstimmen** (ohne Soli) As-dur. Complet 2 Thlr. 20 Sgr. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr. Stimmen complet 1 Thlr. 20 Sgr.
Stimmen einzeln: Tenor I. 10 Sgr.; Tenor II. III. 15 Sgr.; Bass I. 15 Sgr.; Bass II. 10 Sgr.

Op. 30. **Sechs Lieder für Männerstimmen.** I. II. Heft 1 Thlr. pr. Heft. Stimmen einzeln: Tenor I. Tenor II. Bass I. Bass II. à 5 Sgr pr. Heft.

Op. 31. **Rhapsodie für Violine und Pianoforte.** 25 Sgr.

Op. 32. **Drei Lieder für eine Tenorstimme** m. Clavierbegl. 20 Sgr.

Op. 33. **Concert für Violoncell.** 5 Thlr. 8 Sgr.
Pianoforte-Partitur 1 Thlr. 22 Sgr. Orchester-St. 3 Thlr. 16 Sgr.

Op. 34. **Drittes Streich-Quartett** G-dur 2 Thlr. 10 Sgr.

Op. 35. **Viertes Streich-Quartett** E-moll 2 Thlr. 10 Sgr.
Dasselbe für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Robert Volkmann 2 Thlr.

Op. 36. **Improvisationen am Clavier** 1 Thlr.

Op. 37. **Fünftes Streich-Quartett** F-moll 1 Thlr. 20 Sgr.

Op. 38. **Drei geistliche Gesänge** für gem. Chor mit Pianoforte-Begleitung. Drei Hefte. Partitur 1 Thlr.
I. Heft Part. 12 Sgr., Stimmen 10 Sgr. II. Heft Part. 12 Sgr., Stimmen 6 Sgr. III. Heft Part. 6 Sgr., Stimmen 6 Sgr.

Op. 39. **Die Tageszeiten.** Zwölf vierhändige Clavierstücke. Vier Hefte à 16 Sgr.

Op. 40. **Drei Märsche** für Clavier zu vier Händen 24 Sgr.

Op. 41. **Au tombeau du Comte Széchenyi.** Fantaisie pour le Piano 20 Sgr.

Op. 42. **Concertstück für Pianoforte** mit Begleitung des Orchesters oder eines Streich-Sextetts oder eines zweiten Pianofortes. Solostimme 2 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Sextettstimmen 1 Thlr. 20 Sgr. Zweites Pianoforte 25 Sgr.

Op. 43. **Sechstes Streich-Quartett** (Es-dur) 2 Thlr. 10 Sgr.

[93]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von **Fritz Schuberth** in Hamburg.

	Thlr.	Ngr.
Asher, J., L'opéra au Piano. Bouquet de Mélodies (Fantaisies).		
Cah. 24. Donizetti, l'Elisir d'amore	—	18
- 25. Verdi, Rigoletto	—	18
- 34. Gounod, Faust	—	18
- 35. Verdi, un ballo in maschera	—	18
—— **Feuilleton de l'opéra.** Potpourris pour Piano.		
Cah. 17. Verdi, un ballo in maschera	—	12
- 18. Benedict, die Rose von Erin	—	12
Grädener, C. G. P., Sechs Lieder von J. F. von Eichendorff für zwei Singstimmen (Sopran und Alt) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 45	1	—
Jensen, Ad., Gesang der Nonnen, von Ludwig Uhland, für Sopran-Solo und vierstimm. Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe. Op. 10. Nr. 1.		
Partitur mit Clavier-Auszug	1	—
Harfe und 2 Hörner	—	25
Singstimmen: 2 Sopran und 2 Alt	—	12½
—— **Brautlied,** von Ludwig Uhland, für gemischten Chor mit Begleit. von 2 Hörnern u. Harfe. Op. 10. Nr. 2.		
Partitur mit Clavier-Auszug	1	—
Harfe und 2 Hörner	—	25
Singstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass	—	12½
—— **Lieder des Hafis.** Aus dem Persischen von G. Fr. Daumer: Sieben Gesänge am Pianoforte. Op. 11	1	—
Kummer, C., Fantaisies élégantes sur des motifs de Donizetti, pour Flûte et Piano.		
Op. 153. La Favorite	—	25
- 154. La Fille du régiment	—	25
- 155. Lucia di Lammermoor	—	25
- 156. Lucrezia Borgia	—	25
Niemann, Rud., Valse-Impromptu pour Piano. Op. 2	—	10
Sammlung russischer Romanzen und Volksweisen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.		
Nr. 112. **Balakireff,** Traure nicht	—	5
- 113. **Dargomijsky,** Nur lieben	—	7½
- 114. — Werd' ich dich wiedersehn?	—	7½
- 115. — Du	—	7½
- 116. — Du (für 2 Singstimmen)	—	7½
- 117. **Glinka,** Liebespein	—	5
- 118. — Wenn's immer so bliebe	—	5
- 119. — Er kehrt nicht wieder	—	5
- 120. **Kontski,** Arm und reich	—	5
- 121. — O Zauberin	—	15
- 122. **Kotschubei,** Eifersucht	—	5
- 123. — Selige Lust	—	5
- 124. **Manei,** O bleib'	—	5
Nr. 125. **Moniuschko,** Die Spinnerin	—	5
- 126. — Am Abend	—	5
- 127. **Romberg,** Das einsame Mädchen	—	7½
- 128. **Trubetzkoy,** Verlorne Jugend	—	5
- 129. **Werstowski,** Der schwarze Schleier	—	12½
- 130. **Villebois,** Im Sturm. Duett	—	12½
- 131. — Am Seegestade	—	7½
- 132. — Dämmerungszauber (f. 2 Singstim.) (Wird fortgesetzt.)	—	10
Wagner, B., Inquiétude. Fragment pour Piano. Op. 17	—	7½
—— **Calme toi!** Nocturne pour Piano. Op. 18	—	10

[94] Im Verlage von **L. Holle** in Wolfenbüttel erscheinen:

Subscriptionspreis à Bogen 1—1¼ Sgr.

Classische Opern in Clavierauszügen mit Text No. 1. Mozart's Don Juan 25 Sgr. (Wird fortgesetzt.)
Kirchenmusik (Oratorien, Messen, Cantaten) im Clavierauszuge. No. 1. Händel's Messias 22½ Sgr., No. 2. Händel's Judas Maccabäus 22½ Sgr., No. 3. Händel's Samson 15 Sgr. (Wird fortgesetzt.)
Hugot & Wunderlich's Flötenschule. 15 Sgr.
Hugot's 25 grosse Uebungsstücke für Flöte. 10 Sgr.
Haydn's 8 Duos für Pfte. und Violine. 28 Sgr.

Ausführliche Prospecte über Obiges sowie über den sämmtlichen *Holle*'schen classischen Musikverlag gratis. Das erste Heft ist zur Ansicht, die Fortsetzung nur auf feste Bestellung durch jede Buch- und Musikalien-Handlung zu beziehen.

[95]

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur **Anfertigung von Fahnen** auf Seidenstoffen, ohne Naht, die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in **Leipzig.**

[96]

Wichtig für Compositeure!

Die Notenstich- und Druck-Anstalt

von

A. O. Hammer & Co. in Wien,

Biberbastei 659.

übernimmt zu sofortiger Ausführung **Compositionen** in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.

Zugleich werden **gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.**

[97] In unserm Verlage sind einzeln erschienen:

Lieder von Robert Schumann

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

	Rthl.	Ngr.
Aus Op. 24:		
1. Morgens steh ich auf und frage	—	5
2. Es treibt mich hin, es treibt mich her	—	5
3. Ich wandelte unter den Bäumen	—	5
4. Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein	—	5
5. Schöne Wiege meiner Leiden	—	7½
6. Warte, warte, wilder Schiffmann	—	7½
7. Berg' u. Burgen schaun hernieder	—	5
8. Anfangs wollt' ich fast verzagen	—	5
9. Mit Myrthen und Rosen, lieblich und hold	—	7½
Aus Op. 37:		
10. Der Himmel hat eine Thräne geweint	—	5
11. O ihr Herren, o ihr werthen grossen reichen Herren all'	—	5
12. Ich hab' in mich gesogen	—	5
13. Liebste, was kann denn uns scheiden	—	5
14. Schön ist das Fest des Lenzes (zweistimmig)	—	5
15. Flügel! Flügel! um zu fliegen	—	7½
16. Rose, Meer und Sonne	—	7½
17. O Sonn', o Meer, o Rose!	—	5
18. So wahr die Sonne scheinet (zweistimmig)	—	5
Aus Op. 98ª:		
19. Kennst du das Land, wo die Citronen blühn	—	10
20. Was hör' ich draussen vor dem Thor	—	10
21. Nur wer die Sehnsucht kennt	—	5
22. Wer nie sein Brod mit Thränen ass	—	7½
23. Heiss mich nicht reden	—	7½
24. Wer sich der Einsamkeit ergiebt	—	7½
25. Singet nicht in Trauertönen	—	7½
26. An die Thüren will ich schleichen	—	5
27. So lass mich scheinen bis ich werde	—	5

Leipzig, April 1863.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. April 1863. **Nr. 15.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Johann Walther (Eine biographische Skizze von M. Fürstenau) (Fortsetzung). — Recensionen (Vocalmusik mit Orchester. Vocalmusik a capella). — Berichte aus Frankfurt a. M., Jena und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Johann Walther,

kurfürstlich sächsischer Capellmeister.

Eine biographische Skizze von Moritz Fürstenau.

(Fortsetzung.)

Als nach der Schlacht bei Mühlberg die Landesherrschaft und Kurwürde am 6. Juni 1547 auf Johann Friedrich's Vetter, Herzog Moritz von Sachsen (albert. Linie), überging, trat Walther bald darauf in des neuen Kurfürsten Dienst, da wahrscheinlich die alte Cantorei der ernestinischen Fürsten durch die politischen Ereignisse aufgelöst worden war.*) Kurfürst Moritz gründete im Jahre 1548 (»d. d. Torgau 22. September am tage Maurity«) eine Cantorei oder Hofcapelle, zu deren Capellmeister er Johann Walther auf Lebenszeit bestellte. Wie ernst damals die Einrichtung der neuen Cantorei betrieben wurde, beweist ein interessanter Anschlag in lateinischer Sprache am schwarzen Bret der Universität Wittenberg aus jener Zeit, welcher in deutscher wortgetreuer Uebersetzung folgendermaassen lautet: »Caspar Cruciger, Rector der Universität Wittenberg. Den Sinn für Harmonie, Gesang und die Kunst zu singen hat Gott ohne Zweifel dem Menschengeschlechte hauptsächlich in der Absicht gegeben, damit Gottes Wort durch Gesänge verbreitet und erhalten werde. Denn das erste Lebensalter ergötzt sich am Gesang und lernt wissenschaftlichen Stoff schneller, wenn er in Versen abgefasst ist und Gesänge erhalten sich länger im Gedächtnisse. Aber auch eine gewisse geheime Macht liegt in der Erregung der Affekte und es herrschte in alter Zeit eine sehr verständige Ansicht von Gott, der Schöpfung und von Sittlichkeit, die in Gedichten abgefasst war. Deshalb sollen auch ausgezeichnete Gesetzgeber Musiker gewesen sein, z. B. Orpheus, der durch seine Lyra wilde Thiere besänftigt haben soll. Amphion soll ebenfalls durch den Klang seiner Cither Steine zu den Mauern von Theben geschafft haben. Es ist aber nothwendig, dass diese Kunst durch die Liberalität der Fürsten erhalten werde. Deshalb hat auch unser Erlauchter Kurfürst von Sachsen eine Capelle zusammenbringen lassen. Hauptsächlich werden dabei solche Leute gesucht, welche dem Jünglingsalter entwachsen mit sonorer und klangreicher Stimme sowohl Bass als auch Tenor singen können. Diejenigen also, welche die Natur damit begabt hat und Lust haben, bei dieser Capelle für kirchliche Zwecke zu dienen, mögen nach Torgau sich begeben, sei es am St. Bartholomäustage oder an den nächstfolgenden, und sich darüber gegen den Musicus Johann Walter erklären, dem von Seiten des Erlauchten Fürsten hierüber Instructionen gegeben worden sind. Auch können sie, wenn sie wollen, von dem Dr. der Theologie, Georg Major allhier, Briefe an Walter empfangen. Den 19. August 1548.«*)

Die Cantorei bestand bei ihrer Gründung im September 1548 aus folgenden von Walther empfohlenen Mitgliedern (lauter Sachsen) mit dem dabei bemerkten Dienstein-kommen:

		jährl. Besoldung.
	Johann Walther, Capellmeister . . .	40 fl.
Bassisten	Joh. Sangerhausen, Präceptor der Capellknaben	40 –
Bassisten	Johann Cellarius sen.	40 –
Bassisten	Johann Cellarius jun.	24 –
Tenoristen	Jacob Haupt	30 –
Tenoristen	Johann Kramer	24 –
Tenoristen	Johann Lessla	24 –
Tenoristen	Jacob Kind	24 –
Altisten	Johann Hofmann	24 –
Altisten	Paulus Aldus	24 –
Altisten	Johann Briesel	24 –
	Kostgeld erhielten:	
	der Capellmeister wöchentlich 14 Gr. —	34 fl. 14 Gr. jährl.
	der Präceptor . – – – – —	34 – 14 – –
	der Capellmeister für 9 Knaben wöchentl. einem jeden 10 Gr. . .	222 – 18 – –
	S. S.	640 fl. 4 Gr. jährl.

Die Cantores, sowie der Organist hatten gleich »anderem Hofgesinde« die Kost bei Hofe und erhielten jeden Abend noch eine »Wasserkanne oder ein Rahm voll Bier vngeferlichen von neun Kannen zum Schlafftrungk« aus dem

*) Die irrige Ansicht, dass die Torgauer Capelle in ihrer Gesammtheit von Kurfürst Moritz angenommen worden und nach Dresden übersiedelt sei, ist zuerst durch eine Stelle in Gleich's Annales ecclesiastici (Th. 1 S. 95) verbreitet worden. Die dort mitgetheilten Notizen über die kurfürstliche Capelle zu Dresden sind als nur wenig zuverlässig zu bezeichnen.

*) Scriptorum publice propositorum a Professoribus in Academia Witebergensi. T. 1 p. 218b sq. — Georg Major, geb. 1502 zu Nürnberg, kam schon frühzeitig nach Sachsen, und wurde am Hofe Friedrich's des Weisen als Capellknabe erzogen. Er wurde hauptsächlich bekannt durch den von ihm mit M. Amsdorf seit 1552 begonnenen Streit (Majoristischer Streit) über die Nothwendigkeit der guten Werke zur Seligkeit. 1574 starb er in grosser Dürftigkeit.

kurfürstlichen Keller. Der Präceptor ass mit den Capellknaben im Hause des Capellmeisters, weshalb Beide Kostgeld erhielten. Dem Capellmeister musste von dem oben erwähnten Schlaftrunk überdies eine Kanne abgegeben werden. Die Knaben erhielten 4 »kandeln Bier« zum Schlaftrungk, wovon der Präceptor eine bekam. Ausserdem hatten Letzterer und der Capellmeister täglich eine Viertelkanne Wein aus dem kurfürstlichen Keller zu beanspruchen. Sämmtliche Cantores und die Capellknaben erhielten jährlich »ein ehrlich Hofkleid«, der Capellmeister und der Organist deren zwei. — Walther bezog also jährlich 40 fl. Besoldung (»weil er die gantze Cantorei moderiren vnd regieren, auch die Knaben bei sich haben sollte«), ferner 34 fl. 14 Gr. Kostgeld, 2 Hofkleider, sowie täglich ¼ Kanne Wein und 1 Kanne Bier. Jedenfalls brachten ihm bei dem damaligen hohen Werthe des Geldes auch die 222 fl. 18 Gr. einen kleinen Gewinn, welche er dafür bezog, dass er die 9 Capellknaben »ihrer Zucht und Gesundheit halber« in seinem Hause »speissen, legen, vnterhalten vnd auf sie neben dem präceptor allenthalben gute achtung haben und geben« musste, »damit sie in Gottesfurcht, Zucht, tugend, gutten siedten vnd künsten erzogen werden möchten«. Ueber die andern Ausgaben für die Knaben, als »Herberge, Holtz, Waschgeld, Badegeld, schuegeld, Hemden, Bücher, Tinte, papier, bette« und dergleichen sollte Walther »rechenschaft ausgeben vnd vleyssig anschreiben,« d. h. darüber liquidiren. Der Präceptor hatte hauptsächlich den Religions- und Elementarunterricht der Knaben, der Capellmeister den Musikunterricht derselben zu leiten.

Sämmtliche Mitglieder der Cantorei wurden vorläufig versuchsweise auf ein halbes Jahr angestellt, um zu hören und zu sehen, »wie sie singen und sich sunst anlassen« würden, doch ward die Versicherung gegeben, dass der Kurfürst nach eines »Jeglichen vleyss vnd geschicklichkeit« sich jederzeit »gepührlich« gegen sie erzeigen werde. Ueber die Rechte des Capellmeisters heisst es in der Ordnung, — nachdem die Nothwendigkeit erwähnt, dass die Cantorei »einen gewissen Regenten vnd moderatorem« haben müsse —, dass die kurfürstlichen Räthe sämmtliche Cantores an den »Capellmeister Johann Walther weissen sollen, mit Vormeldung, das alle Ihme in allen ziemlichen vnd billigen sachen, svnderlich, was das singen vnd die Cantorei angehet, gepührlichen Gehorsamb vnd reverentz erzeigen vnd leisten, Sich auch in alle Wege nach Ihme richten vnd halten sollen, da aber sich Ihr einer oder mehrere gegen Ihme ungepührlich vnd ungehorsam oder svnst in seinem Dienst vnvleyssig erzeigen vnd verhalten würde, denen oder dieselbenen soll der Capellmeister zu jeder Zeit, doch mit vnserm oder vnser Rethe vorwissen zu entlassen vnd andere geschickte Leute an die statt anzunehmen die macht haben.« Streitigkeiten, vor denen die Ordnung väterlich warnt, mussten »vor den Capellmeister gebracht werden, der sie dann zu hören vnd zu vertragen macht« hatte. Gelang dies nicht, oder war die Zwistigkeit ernsterer Art, so gelangte diese an den Kurfürsten selbst oder an dessen Räthe. — »Wenn es Zeit zu Chore«, mussten sich sämmtliche Cantores zum Capellmeister, »in sein Hauss verfügen vnd alle ordentlich Zweie vnd Zweie mit einander in aller Zucht gen hoffe gehen, erstlich die Knaben, darnach die grossen Gesellen.« Letztere sollten sich auch »der bierhäusser, schwelgerei, scheltens, fluchens vnd alles des, so ihnen nicht gepühret und woll anstehet, enthalten«, widrigenfalls mit Strafe gedroht wurde. Der Capellmeister hatte insbesondere auch die Uebungen der Cantores zu überwachen. Da es namentlich »im Anfange von nötten« war, »die schweren Gesenge oft zu übersingen«, so mussten sämmtliche Cantores »teglich eine stunde« probiren, auch wenn sie der Capellmeister sonst »zum übersingen« aufforderte, »unverweigerlich kommen vnd erscheinen«. Wer in dieser Beziehung »widersetzlich oder vngehorsamb« sein sollte, musste vom Capellmeister zur Bestrafung angezeigt werden.

Der Dienst der Cantorei bestand, wie auch schon jener Anschlag am schwarzen Bret der Universität Wittenberg andeutet, hauptsächlich in Ausführung der Kirchenmusiken in der Schlosskirche, doch wurden die Cantores mit ihrem Capellmeister bald auch zu Tafelmusiken und dergleichen Diensten befohlen. Wahrscheinlich gab es auch schon Instrumentisten am kurfürstlichen Hofe, wenigstens ist hier und da in den Akten von denselben die Rede. Urkundlich werden sie erst 1555 in den Hofbüchern und Cantoreiordnungen erwähnt.*) Dagegen gab es zahlreiche Hoftrompeter und Hofpauker, welche in der Kirche und bei allen festlichen Gelegenheiten ihre Stücklein und Fanfaren ertönen liessen.

Walther scheint in Dresden bald Freunde und Gönner gefunden zu haben. Namentlich wurde er mit Dr. Johann Neefe bekannt. Derselbe war kurfürstlicher Leibarzt und nicht ohne Einfluss bei Hofe; er wurde später sogar zum »Curator« der Cantorei ernannt. Weitere specielle Nachrichten über die Thätigkeit Walther's in Dresden waren nicht zu ermitteln. Die Verdienste, welche er sich um die Capelle erwarb, sind jedoch geschichtlich erwiesen. Was er, unterstützt durch seinen kunstsinnigen Herrn, weise organisirend vorbereitete, das führten seine berühmten Nachfolger le Maistre und Scandellus unter dem geistvollen Schutze Kurfürst August's weiter aus, und erhoben so das Institut nach und nach im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einem der berühmtesten der Art in Europa. Von Dresden aus veranstaltete der Meister im Jahre 1551 übrigens die vierte und letzte Ausgabe seines Gesangbüchleins.

Die mancherlei Mühen und Anstrengungen, welche die Organisation des neuen Instituts, das nach Dresden, der eigentlichen Residenz des neuen Herrn, verlegt worden war, dem wackern bereits alternden Meister bereitet haben mochten, scheinen seine Kräfte bald erschöpft zu haben. Nicht minder mögen die vielen Reisen, da die Cantores oft den Kurfürsten nach Torgau, Wittenberg u. s. w. begleiten mussten, für den »alten Cappelmeister«, wie er mitunter in den Akten genannt wird, sehr angreifend gewesen sein. Vielleicht waren es auch Neuerungen, welche Walther nicht eben angenehm berühren mochten. Namentlich verursachten die immer eifriger auch für die deutschen Capellen gesuchten Niederländer manche Umwälzungen. Auch für Dresden wurden bald solche gewonnen, so z. B. im Jahre 1549 durch den Geschäftsträger des Kurfürsten am kaiserlichen Hofe in Brüssel, Dr. Franz Kramer, unter Vermittelung des kaiserlichen Hofcapellmeisters Cornelius de Canis.**) Im Jahre 1554 (d. d. Dresden den 7. August) ward denn auch »vnser lieber getreuer Johan

*) Die Organisten rechnete man damals nicht zu den Instrumentisten, sondern zu den eigentlich wissenschaftlich erzogenen Musikern: den Sängern, denn Musiker und Sänger war gleichbedeutend; diese wurden von den Instrumentisten oft scharf getrennt, namentlich in städtischen Anstalten, wo letztere eine eigene Zunft (Thürmer oder Stadtpfeifer) bildeten. In den fürstlichen Capellen hörte dieser Unterschied bald auf, da auch von den Instrumentisten höhere musikalische Bildung verlangt wurden; namentlich in der kurf. sächs. Capelle verschwand derselbe bald ganz. Kurfürst August verordnete sogar, dass sich die Sänger des Instrumentenspiels und die Instrumentisten des Singens befleissigen sollten.

**) Vergl. O. Kade a. a. O. S. 8 ff.

Walter der Elter«*) auf wiederholtes Ansuchen, »weil er nunmehr fast alt vnd unvermoglich worden«, in den Ruhestand mit einer lebenslänglichen Pension von 60 fl. versetzt, doch musste er noch bis Michaelis 1555 bei der Cantorei bleiben, um dieselbe »wiederumb In ein richtige ordnung bringen vnd fassen« zu helfen, »damit die newen vnd Alten Cantores Irer Stim vnd noth halben zu singen In ein rechte liebliche concordantz vnd harmoney bracht werden mochten.« Zu Anfang des Pensionsdecretes werden Walther's Verdienste um das neu begründete Institut hervorgehoben. Es heisst da, dass er »in solchem seinem Ampth mit Abrichtung derer Knaben zum Discant vnd anderen Cantorn, ehe die Cantorey recht In schwangk gebracht wordenn, sonderlich mit ordnung der gesenge vnd Zubereittung der Gesangbücher viel muhe vleiss vnd arbeith gehabt habe.«**)

Walther's Nachfolger war der Niederländer Matthäus le Maistre, welcher einem schon damals berühmten Mitgliede der Capelle, dem Componisten und Zinkenisten Antonius Scandellus, vorgezogen wurde. Walther übergab das Notenarchiv der Cantorei dem vom Kurfürsten dazu verordneten Beamten. Le Maistre übernahm es laut Bescheinigung am 30. October 1554.***)

Der wackere Meister, den Johann Gottfried Walther in seinem musikalischen Wörterbuche auch als Magister der Philosophie anführt, †) genoss die wohlverdiente Ruhe noch eine ziemliche Reihe von Jahren unter fortwährendem fleissigen Componiren. Im Jahre 1561 erschien: »Ein newes Christliches Lied, dadurch Deutschland zur Busse verwarnet, Vierstimmig gemacht durch Johann Walter. Gedruckt zu Wittenberg durch Georg Rhawen Erben. 1561. 4.« Der Gesang hat 26 siebenzeilige Strophen und beginnt: »Wach auff, wach auff, du deutsches land, du hast genug geschlaffen, Bedenk was Gott an dich gewand, wozu er dich erschaffen« u. s. w. Walther hatte diese Arbeit bereits früher gesetzt, denn im Jahre 1545 sendete er dem Markgrafen Albrecht von Brandenburg »ein clein deutsch liedlein von dem jungsten tage auf ein alte Melodey« (s. Beilage II. in der vorigen Nr.), ein Beweiss übrigens, dass er nur Setzer, nicht auch Sänger des Liedes war. ††) Im Jahre 1561 trat Walther auch als geistlicher Liederdichter auf. Es erschien von ihm »Ein gar Schöner geistlicher vnd Christlicher neuer Bergkreyen, Von dem Jüngsten tage vnd ewigem Leben. Auff die Melodey vnd weiss: Hertzlich thut mich erfrewen. Durch Johann Walthern. In yetziger betrübten zeit, jhm vnd allen Christen zu trost gemacht. M.D.LXI Gedruckt zu Nürnberg durch Valentin Newber.« †††) Das Gedicht enthält 34 Strophen und veranlasst trotz seiner Länge zu Bewunderung der Frische und Kunst, mit welcher der jüngste Tag und das ewige Leben beschrieben und das Bild der Hochzeit mit dem Gottessohne ausgemalt ist. Es ist, wie im Titel angegeben, auf die Melodie und Weise eines schönen und weltlichen Sommerliedes gedichtet, das 1545 zu Wittenberg erschienen war.*) Ein neuer Beweis, wie gern man damals für geistliche Gesänge weltliche Melodien entlehnte.**) Im Jahre 1566 erschien eine neue Composition Walther's und zwar: »Das christlich Kinderlied Dr. Martini Lutheri: Erhalt uns Herr bei deinem Wort, auffs newe in sechs Stimmen gesetzt, und mit etlichen schönen christlichen Texten, Lateinischen vnd Deutschen Gesengen gemehret durch Johann Walther den Eltern, Churfürstlichen Alten Capellmeister, Gedruckt zu Wittenberg durch Johann Schwertel im Jar nach Christi Geburt 1566.«***) O. Kade (a. a. O. S. 5) führt eine Stelle aus der sehr charakteristischen Vorrede Walther's, die von Torgau am St. Michaelistage 1566 datirt ist, an: »Auff solche meine Gedancken hab ich jetzund in meinem alter vnd schwachheit gedacht Lied auff alle gesetz sechsstimmig neben andern christlichen Gesengen vnd Liedern, soviel mir Gott Gnad dazu verliehen, gemacht, vnd auff freundlich begehren des ehrwürdigen vnd wohlgelehrten Herrn Magistri Laurentii Dürnhöfers, Prediger zu Wittembergk, in Druck gegeben. Solche Gesenge will ich allen gottesfürchtigen Cantoribus, die Christum und das reine Wort Gottes lieben, als zu meinem Valete mitgetheilt haben.« Es scheint also, als habe Walther diese Arbeit in hohem Alter mit der Absicht geschrieben, nichts mehr zu veröffentlichen. Auch dürfte daraus hervorgehen, dass er damals nicht in Dresden, sondern in Torgau gelebt habe. In der That finden sich nach 1566 keine Spuren seiner Thätigkeit mehr; †) auch in den Akten der Dresdener Archive kommt sein Name nicht mehr vor, was vermuthen lässt, dass er bald nachher gestorben sei. ††)

Ausser den bis jetzt erwähnten Compositionen Walther's erschienen noch Gesänge von ihm in einigen Sammelwerken des 16. Jahrhunderts. Solche mir bekannte Werke sind: 1) Forster, G. Selectissimarum Motetarum partim qvinque partim qvatvor vocum tomus primus. Norimbergae 1540. Qu. 4. 2) Tomvs Primvs Psalmorum selectorvm a praestantissimis Mvsicis in Harmonias qvatvor aut qvinqve vocum redactorvm. Norimbergae 1538. Qu. 4. 3) Tomvs Tertivs Psalmorum selectorvm quatuor et quinque, et quidam plurium vocum. Norimbergae 1542. Qu. 4. 4) Vesperarum precum officia, Psalmi feriarum et dominicalium dierum totius anni, cum Antiphonis, Hymnis et Responsoriis etc. Vitebergae 1540. Qu. 4. 5) Sacrorum Hymnorum Liber primus. Centum et triginta quatuor Hymnos continens, ex optimis quibusque Authoribus musicis collectus, Inter quos primi artifices in hac editione sunt, Thomas Stoltzer, Henricus Fink, Arnoldus de Bruck, Et alii quidam.

*) Wahrscheinlich war damals in der Capelle noch ein jüngerer Musiker Namens Walther angestellt.

**) Copial Nr. 221 Fol. 58 im königl. sächs. Hauptstaatsarchiv.

***) Vergl. Dr. Wilhelm Schäfer. Sachsen-Chronik für Vergangenheit und Gegenwart u. s. w. Dresden 1854 S. 348 ff. Dort ist nach meinen Mittheilungen das Verzeichniss des Archivs sowohl, als der Wortlaut der Quittung abgedruckt. Das erstere weist 32 Nummern auf, worunter meist Messen- und Motettenbücher, welche viele Musikstücke enthielten.

†) Cunz (a. a. O. S. 185) erzählt, Walther sei 1530 Magister der sieben freien Künste und Docent (?) an der Universität zu Wittenberg gewesen.

††) Die k. k. Bibliothek zu Wien besitzt ein Exemplar des Werkes. Vergl. noch O. Kade a. a. O. S. 5.

†††) Einzelner Druck. 8 Blätter in 8°. Vergl. L. E. P. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. S. 376 ff. Es kann wohl mit Sicherheit angenommen werden, dass der Capellmeister Joh. Walther der Dichter dieses Liedes ist. Ausser ihm ist nur noch ein Hans Walther bekannt geworden, der damals in Magdeburg mehrere Gesangbücher druckte. Wäre das Lied von ihm, so wäre es auch sicher bei ihm gedruckt worden.

*) Bicinia Gallica Latina et Germanica. Viteb. 1545. Nr. 91.

**) Das Lied steht im Leipziger Gesangbuch von 1586 mit 34 Strophen; in Clauders Psalmodie hat es noch 21 Strophen mehr. In Vespasius Gesangbuch von 1571 steht es mit 4 Strophen; im Ev. K. Gesangbuch mit 10 Strophen; Rambach's Anthologie enthält nur 18 Strophen. Vgl. Wackernagel a. a. O. S. 876 zu Nr. 460.

***) Vergl. Gerber, N. Lexicon. col. 506. Fétis, Biographie universelle. T. 8 p. 507. Die k. Bibliothek zu München besitzt ein Exemplar dieser Composition.

†) Mir ist nicht bekannt, ob die 3 Gesänge von Walther, welche 1568 in den Cantiones triginta selectissimae 5, 6, 7, 8, 12 et plurium vocum etc. erschienen, Originalarbeiten des Meisters oder früheren Werken desselben entlehnt sind.

††) Walther's Todesjahr war stets zu früh angesetzt worden. Bereits Winterfeld (a. a. O. I. S. 150) hat darauf aufmerksam gemacht. Vergl noch Fürstenau im Dresdner Journal 1860, Nr. 90. Kade a. a. O. S. 5.

Vitebergae 1542. Qu. 4. 6) Selectae harmoniae, quatuor vocum. De Passione Domini. Vittebergae 1538. Mit Vorrede Melanchthon's. Qu. 4.*) 7) Officia Paschalia. De Resurrectione et Ascensione Domini. Vitebergae 1539. 8) Bicinia gallica, latina et germanica et quaedam fuga. Tomi duo. Vitebergae 1545. Qu. 4. 9) Trium vocum Cantiones centum etc. Norimbergae 1541. Qu. 4.**) 10) Cantiones triginta selectissimae 5, 6, 7, 8, 12 et plurium vocum artificiose musicis numeris a praestantissimis hujus artis artificibus ornatae ac compositae; hinc inde autem collectae et in lucem editae per Cl. Stephani Bock. Norimbergae 1568. (Enthält 3 Gesänge von Walther.) 11) Symphoniae incundae atque adeo breves, quatuor vocum, ab optimis quibusque musicis compositae ac iuxta ordinem tonorum dispositae quas vulgo Mutetas appellare solemus. Numero quinquaginta duo. Cum prefatione D. Martini Lutheri. Vitebergae 1538. Qu. 4. Enthält eine Symphonie von J. Walther. Diesem Werke, welches sich, wie das vorhergehende (Nr. 10), in der Bibliothek der Landesschule zu Grimma befindet, ist eine geschriebene Sammlung von Gesängen, meist von Walther, angeheftet.***) Ausser dem letzten Heftchen sind mir nur noch 2 handschriftliche Compositionen Walther's bekannt, welche sich in einem Codex der k. Bibliothek zu München (Mus. Manuscr. Folio, Nr. 43) befinden. Es sind dies 2 Magnificat, das eine VI^{ti} Toni 6 vocum, das andere VII^{ti} Toni 7 vocum. In demselben Bande sind 4 Antiphonia von le Maistre enthalten.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Vocalmusik mit Orchester.

Ferd. Hiller. Op. 99. Die Nacht, Hymne von M. Hartmann, für Solostimmen, Chor und Orchester. Breslau, F. E. C. Leuckart. Partitur 10 Thlr.. Orchesterstimmen 6 ⅓ Thlr. Singstimm. 2 Thlr. Clavierauszug 3 ⅓ Thlr.

—s. Das vorliegende Werk wird den Freunden der Hiller'schen Muse eine erwünschte Gabe sein. Es bewegt sich nach Inhalt und Form im lyrisch-romantischen Kreise modernen Vocalconcertstyls und bietet Gelegenheit, die betheiligten Organe, namentlich Chor und Orchester, in wechselnder Mannichfaltigkeit zur Geltung zu bringen. Die Solostimmen, Sopran und Tenor, treten mehr zurück, obschon sie zumeist von pikanter Instrumentirung getragen werden, wie z. B. Nr. 5 im ⁵/₈ Satz der Sopran von einer bewegten Solovioline, zwei Pizzicatoviolen und tiefer Clarinette; ferner Nr. 8 im ⁵/₈ Satz der Tenor von zwei Violen und zwei Violoncellen; u. dgl. m. Die Form der Chöre ist meist eine freie declamatorische. Nr. 11 macht Miene sich im Canon des Einklanges zu vier Stimmen zu entwickeln. Allein diese Form bleibt auf die Imitation des ersten Satzabschnittes beschränkt und bewegt sich nachher in freier polyphoner Weise. Dieser Chor soll a capella gesungen, kann aber auch nöthigenfalls vom Fundamentalbass und Holzbläsern unterstützt werden. Im übrigen werden zur Besetzung des Orchesters 4 Hörner, 3 Posaunen und Basstuba beansprucht. Die Basstuba dient gewöhnlich als Fundament des Posaunenchors oder auch gelegentlich zur Verdoppelung des Posaunenbasses.

Was im Allgemeinen die Stimmung und Wirkung des Werkes betrifft, so können diejenigen Leser, welche Gade's »Frühlingsbotschaft« und ähnliche Stücke kennen, sich mutatis mutandis eine oberflächliche Vorstellung davon machen. Es darf wohl nicht erwähnt werden, dass hierin keine Andeutung eines Anlehnens oder gar einer Unselbständigkeit ausgedrückt werden sollte. Vielmehr wollte Referent dem Leser nur den allgemeinen Typus vorstellig machen, dessen Gepräge dem Hiller'schen Werke aufgedrückt ist, zumal die Dirigenten der Singvereine wissen, dass eben dieser Typus ein namhaftes Publikum bereits gefunden hat.

Die Dichtung Hartmann's, schwunghaft in der Diction, hat ihre Aufgabe gelöst, die Nacht in parabolischem Sinne zu verherrlichen. Sie wallt aus purpurnem Thor daher; ihr zur Seite gehen zwei Genien, Traum und Tod, die Balsam in ihren weissen Händen tragen, zu lindern und zu heilen, was der vergängliche Tag Schmerzliches gebracht. Der Traum verkündet das Licht, das drüben ewig brennt. Dieses ewige Licht aber ist die Liebe in unserm Herzen, am Firmament (?) in der Thräne, das Licht, welches Macht und Tod schuf und das Werde neuen Glückes spricht, indem sich das Band der Liebe von Herz zu Herzen, von Land zu Land webt und die Gegensätze versöhnt.

Dieser Inhalt stellt sich in 12 musikalischen Nummern dar, die theils als äusserst knappe Musikstücke, dann aber wieder als sehr ausgeführte Sätze auftreten. Die kurzen Formen sind zumeist für die beiden durch das Ganze gewebten Solostimmen gewählt. Doch kommen auch diese zu ihrem Rechte, insbesondere in der letzten, sehr ausgeführten Nummer, wo sie sich mit dem Chore in Correspondenz setzen und ihn fast durchweg beherrschen.

Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung verdient noch einer besondern Beachtung wegen ihrer Eleganz und Correctheit. Nr. 4 enthält wohl im Texte ein kleines Erratum. Man wird statt des Wortes »Scheide« »Schneide« lesen müssen.

Julius Tausch. Op. 4. Musik zu Shakespeare's «Was ihr wollt«. Clavierauszug. Düsseldorf, Bayrhoffer. Pr. 2 ⅓ Thlr.

Der Name des Verfassers erweckt ein günstiges Vorurtheil. In kunstgenössischen Kreisen gilt Julius Tausch für einen fähigen und strebsamen Musiker. Diese ehrenwerthen Eigenschaften bewährt auch sein vorliegendes Unternehmen, zu einer der liebenswürdigsten und tiefsinnigsten Schöpfungen des Riesengeistes Shakespeare eine einheitliche Musik zu schaffen. Die Lösung dieser Aufgabe setzt aber eine Universalität der Persönlichkeit voraus, die uns aus vorliegenden Blättern des Clavierauszuges freilich nicht entgegentritt. Es sind sehr achtungswerthe Musikstücke, welche man grossen Theils mit Vergnügen anhören mag. Allein der durchgehende Charakter der Clavieretüde in verschiedenen Formen verdunkelt gar zu sehr den Blick, der sich vergebens bemüht, eine verschwisternde Gemeinschaft und Beziehung mit der Shakespeare'schen Dichtung zu entdecken. Eine Gasflamme bei voller Mittagsbeleuchtung erfüllt ihren Zweck nicht, sie nimmt sich mager aus — verschämt. Und verschämt präsentirt sich in der Beleuchtung des herrlichen Drama's auch die Muse unseres Autors. Ist demselben dieses Gefühl seiner Muse zum Bewusstsein gekommen? — Kaum glaublich! — Aber er hat sich wenigstens darauf gefasst gemacht, seinen Versuch, diese

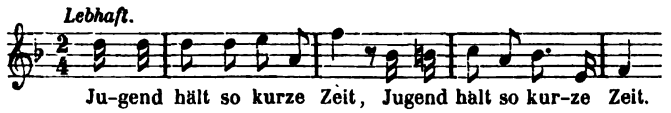
*) Von Nr. 2 und 6 sind in der heil. Dreikönigskirche zu Dresden die Discant-, Alt- und Tenorstimmen vorhanden.

**) Vergl. C. F. Becker, die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1855. S. 25, 55, 56, 68, 83, 109, 114, 233 und 251.

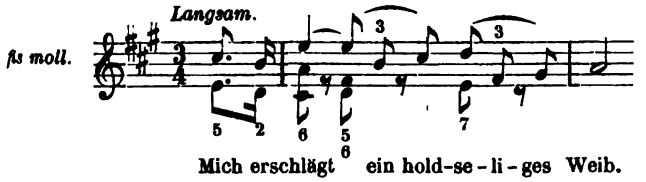
***) Vergl. Verzeichniss der in der Bibliothek der k. Landesschule zu Grimma vorhandenen Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrhundert von Dr. N. M. Petersen. Separat-Abdruck aus dem Programm der k. Landesschule zu Grimma vom Jahre 1861. S. 9. 11.

Musik den Intendanturen der Bühnen, welche das Shakespeare'sche Stück repräsentiren können, nahe zu bringen, auf Schwierigkeiten stossen zu sehen. Zu dieser Konklusion berechtigt wenigstens der Umstand, dass ein verbindender Text von R. Nielo dem Clavierauszuge hinzugesellt ist mit dem Bemerken: »für Concertaufführungen«. Ausserdem lässt die Verlagshandlung einzelne Nummern, nämlich die vierhändige Ouvertüre und drei Lieder auch einzeln verabfolgen. Hiegegen ist nichts zu erinnern. Was aber den Concertzweck angeht, so scheint es zweifelhaft, ob das Werk Glück machen werde, da das vocale Element neben dem declamatorischen und rein instrumentalen gar zu sehr in den Hintergrund tritt. Ausser den drei Liedern und einem Canon — sämmtlich für Männerstimmen — enthält das Werk nur Orchestersätze, deren Styl den üblichen Forderungen eines Theaterpublikums eher, als eines Concertauditoriums entspricht. Dagegen scheint eine Aufführung am Clavier etwa zur Lectüre des Drama's mit vertheilten Rollen gute Wirkung zu versprechen und zu solchem Zwecke empfehlen wir gern das keineswegs uninteressante oder gar gedankenleere Werk.

Was die Musik im Besonderen betrifft, so bewegt sich die Phantasie des Verfassers ohne Frage mit vorwiegendem Geschick und Vorliebe in den beweglicheren Formen des rein Instrumentalen. Wenigstens verrathen die Gesangstücke eine Unfreiheit, die in den übrigen Nummern nicht auffällt. Man vergleiche z. B. folgende steife Declamation in dem Liede Nr. 3: »O Schatz auf welchen Wegen irrt ihr?«



Ferner ein Beispiel abgelebter Phrase im Liede Nr. 5 »Komm herbei zum Tod«.



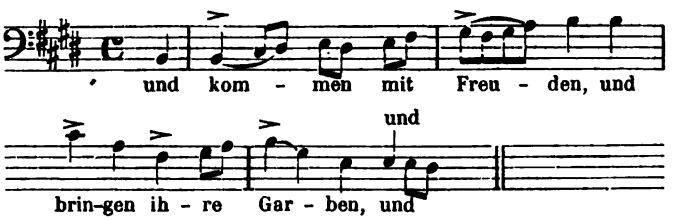
Vocalmusik a capella.

G. Rebling. Op. 19. Der 126. Psalm für 2 Soprane, Alt, Tenor und 2 Bässe. Magdeburg, Heinrichshofen. Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

—— Op. 20. Vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Ebendaselbst. Part. und Stimm. Pr. 16 Ngr.

Ein einfacher tüchtiger Sinn, der, unbeirrt von der Verschrobenheit und Verworrenheit der Gemüther, seinen anspruchslosen Weg verfolgt, ist in der Gegenwart eine seltene Erscheinung; gleichviel ob dies bewusst oder unbewusst geschieht, immer setzt es einen sittlichen Ernst voraus, der eben nicht als Devise unserer Zeit gelten kann, gerade weil er selten zu Tage kommt. Unser Autor zeigt sich in vorstehendem Werke keineswegs als ein besonders bevorzugtes Talent, darauf man grosse Hoffnungen setzen möchte. Aber, was unschätzbar genannt werden darf, er hat jenen tüchtigen einfachen Sinn, der nicht links und rechts umschaut, sondern ein bestimmtes Ziel fest in's Auge fasst und geraden Weges darauf lossteuert. Und das ist auf alle Fälle hoch zu veranschlagen. Die Wahl seiner Stoffe, die Reinheit des musikalischen Ausdrucks, die Beschränkung der Wirkungen auf rein musikalische Mittel: dies scheinen im Wesentlichen die Zielpunkte zu sein, welche sein Streben leiten. Wenn die Tonkunst die eigenste Sprache des Gemüthes ist, so ist das Gemüth wohl nirgendwo heimischer als in der Natur und heiligen Tradition. Aus diesen Gebieten schöpft Rebling mit Vorliebe seine Stoffe musikalischer Bearbeitung. Wenigstens liefert uns Op. 20 nur Lieder, welche sich an sinniger Naturbetrachtung entzündet haben, als Waldeinsamkeit (Jul. Schanz), Empor (Mahlmann) »hoch empor am Himmelsbogen sind die Sterne aufgezogen« u. s. f.; die Frühlingszeit (Müller v. d. Werra). Und was den Psalm Op. 19 angeht, so ist dieses Werk Rebling's nicht das erste, welches einen derartigen Stoff zum Gegenstande hat. Er hat in ähnlicher Weise wie den 126. noch u. a. den 12., 85., 138., 51. Psalm musikalisch interpretirt und seine besondere Vorliebe für die heilige Dichtung dadurch zur Genüge kundgegeben. Es fragt sich nunmehr, wie denn diese Stoffe dargestellt seien? Und wir müssen uns darauf beschränken, diese Frage lediglich aus den vorliegenden Werken 19 und 20 zu beantworten.

Der 126. Psalm in der Auffassung der christlichen Kirche ist, wie auch der Musiker in seiner Partitur als Ueberschrift anzeigt, eine »Weissagung von der Erlösung« — richtiger ein Hinweis darauf — und »Bitte um dieselbe«. Unter den »messianischen« Liedern des Psalmbuchs drückt wohl keines das Gefühl der Erlösungsbedürftigkeit inniger, zarter, man möchte sagen poetischer aus, als der 126. Psalm. Es ist eine inbrünstige Sehnsucht nach der himmlischen Freiheit darin ausgesprochen, eine Sehnsucht, die sich aber noch gebunden, »gefangen« fühlt, die noch mit »Thränen säet, aber einst mit Freuden ihre Garben bringen wird.« Den verschleierten Charakter der orientalischen heiligen Dichtung hat nun freilich unser Verfasser nicht ganz treffend wiedergegeben. Der melodische Schwung, die distinguirte Rhythmik, die schwebende Harmonik, welche sich hier hätten vereinigen mögen, um den Ausdruck der Dichtung zu erreichen und zu interpretiren, scheinen ihm nicht zur Verfügung zu stehen, wie es erwünscht gewesen wäre. Zwar vermissen wir keineswegs den Ausdruck einer gemüthvollen Innerlichkeit, aber derselbe streift mehr an die Grenzen innigen Wohlgefühles und Behagens als derjenigen Seelenbewegung, die aus dem Kampfe der Gegensätze hervorgeht. Die Fuge wünschten wir ganz fort. Das Thema ist gar zu schulmeisterlich und die Ausführung zu unfrei und ohne innere Nothwendigkeit. Man höre nur:



Zum Glück wird der unbequeme Eindruck dieser Fuge gemildert durch den hinzugefügten vierstimmigen Choral (ad aequales) nach der Weise »Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut«. Die Benutzung dieses Schlussmittels eines Psalms ist sehr edel und wirksam und seit Bach längst eingebürgert. Allein etwas von dem blühenden Styl des Bach'schen Choralsatzes wäre an dieser Stelle sehr willkommen gewesen. Wir müssen uns dagegen mit der allernüchternsten Homophonie begnügen, und wenn der Tenor beim Singen seiner Mittelstimme gähnt und der Bass und Alt gelangweilt darein schaut, so darf Herr Rebling sich des nicht verwundern. Die Nüchternheit ist wohl schön, wenn sie

nicht trocken wird und den gewissen »hausbackenen« Ton vermeidet, der im Psalm Op. 19, noch mehr aber in den drei Liedern Op. 20 hervortritt. In geistlichen Musiken hat Bach am wirksamsten diese Dürre des Ausdrucks unfühlbar gemacht; in weltlichen Liedern für selbständig geführte Stimmen haben uns Mendelssohn, Schumann, Franz gar zu sehr verwöhnt, um über mangelnden Schwung der Melodik in allen Stimmen hinwegzusehen. Daher musste dieser wesentlichste Mangel in den Rebling'schen Musiken hier angedeutet werden. Vielleicht benutzt der Herr Verfasser diesen Wink für spätere Arbeiten, zu welchen wir ihm gern Glück wünschen.

Der Psalm Op. 19 ist Herrn Professor Julius Stern zugeeignet.

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Von Neujahr bis Mitte Februar hätte ich Ihnen über folgende bedeutendere Musikaufführungen zu berichten: Das Museum brachte in seinem 6. Concerte Beethovens Symphonie in D-dur und die Ouvertüre zu «Hamlet« von Gade. Letztere erschien mir recht interessant, obwohl nicht auf gleicher Höhe mit manchen früheren Werken desselben Componisten. Herr W. Brandes aus Karlsruhe, Tenor, hatte die Gesangsvorträge übernommen. Concertmeister L. Straus spielte Werke von Molique und Tartini mit gewohnter Bravour. Das 7. Concert wurde mit der dritten Symphonie (Es-dur) von Jul. Rietz eröffnet, die, wie fast alles Neue, hier nicht ansprach. Carl Hill, unser Bassist par excellence, sang, und E. Pauer spielte; und da letzterer ihm so recht zusagende Werke gewählt (Mendelssohn, Hummel, Thalberg, Pauer), spielte er mit Vollendung. Die Medea-Ouvertüre beschloss den Abend. Der achte Abend war ohne Zweifel einer der allergenussreichsten. Er begann mit einer jener vielen noch unbekannten, vergrabenen Symphonien von Haydn (in der Magdeburger 4händigen Ausgabe Nr. 17, C-dur), die durch die Frische ihrer Erfindung und den Reiz der Arbeit Alle entzückte, die eben noch Sinn für das Einfach-Frische haben; freilich »effektvoll« ist sie nicht. In dem Tenoristen Hrn. Dr. Gunz aus Hannover lernten wir einen Sänger allerersten Ranges kennen. Da vereinigte sich der herrlichste Stimmfond, vollendete Schule und ein gefühlvoller und doch (mit Ausnahme einer einzigen Koketterie in Schubert's »Neugierige«) einfacher Vortrag zu einer Gesammtwirkung, der ich wenig an die Seite zu stellen wüsste. Die Herren Wallenstein, Straus und Cossmann (letzterer der berühmte Weimarer Violoncellist) spielten sehr schön Beethoven's Tripelconcert, und Mendelssohn's Melusine machte den Beschluss. Der neunte Abend wurde mit Gade's Ouvertüre »im Hochland« eingeleitet. Ich halte dieselbe für eines der frischesten Werke dieses Meisters, sie ging jedoch spurlos vorüber an einem Publikum, das eine eisige Kälte für alles Neuere besitzt, so lange ihm dies nicht von irgend einem Tonangeber gehörig angepriesen ist. Fräul. Geisthardt, vom hiesigen Theater, sang ohne erheblichen Erfolg eine Arie von Paer; merklich besser gelangen ihr einige Lieder. Ferdinand Laub spielte ausser einem neckischen, drolligen Rondo eigener Composition, Beethoven's Romanze in F, und Joachim's ungarisches Concert. Natürlich war ich im höchsten Grade gespannt auf das berühmteste Violinconcert der neueren Zeit. Während ich nun dem zweiten und dritten Theile ihren Ruhm bereitwilligst zugestehe, machte mir doch der erste, trotz ausgezeichneter Arbeit, den Eindruck des Ermüdenden, da es ihm an contrastirenden Momenten gebricht, welche bei der düsteren Grundstimmung doppelt erwünscht wären. Beethoven's B dur-Symphonie, in recht guter Ausführung, bildete den zweiten Theil des Concerts.

L. Straus und seine Genossen haben ihren diesmaligen Quartettcyclus beendet und sich abermals den Dank aller wahren Musikfreunde erworben. Seit Neujahr brachten sie uns noch Folgendes: Von Mendelssohn ein ziemlich farbloses Quartett in A, Op. 13 und ein gut Mendelssohn'sches in E-moll, Op. 44; von Haydn Quartett in C-dur, Op. 74, von Brahms das Sextett in B, welches, trotzdem, dass es entschieden zu dem Besseren der Neuzeit gehört, doch sehr lau aufgenommen wurde (siehe oben!), von Beethoven das Septett Op. 20 in seiner Urgestalt, das Trio für Violine, Viola und Flöte und das Cis moll-Quartett. Dass über letzteres die Meinungen getheilt sind und lange bleiben werden, ist klar. Von Mozart hörten wir noch das unverwüstliche G dur-Quartett, und, zum würdigen Schlusse des Ganzen, das hier seit undenklichen Zeiten nicht gehörte Quintett in D.

Die Herren Henkel, Becker und Siedentopf haben ihre Januar-Matinée mit Beethoven's Op. 70 in D begonnen, und mit dem kürzlich in Ihrer Zeitung (Nr. 2) besprochenen Trio in Es von F. Kiel beschlossen; das Werk war mir neu und ich stimme mit dem dort Gesagten in allem Wesentlichen überein. Bezüglich der Aufführung störte öfters ein Dominiren desjenigen Instrumentes, welches gerade zurücktreten sollte; vielleicht ist die Localität theilweise Ursache davon. Zwischen beiden Trios wurde Siciliano, Adagio und Finale aus der Sonate (für Pianoforte und Violine) in C-moll von J. S. Bach vorgetragen, wobei Herr Becker einen prachtvollen Ton entwickelte. Die vierte Matinée begann mit dem Trio in Fis-moll, einem der schönsten von Haydn. Es ist dasselbe, dessen langsamer Satz (Fis-dur) der Meister später für seine B dur-Symphonie nach F transponirte. Hierauf folgten Beethoven's selten gehörte Variationen in Es für Pianoforte, Viola und Violoncello, und zum Schlusse ein recht frisches, wenn auch nicht überall bedeutendes Quartett von dem früh verstorbenen Hugo Stähle.

Der Cäcilienverein gab sein zweites Concert und führte darin die Messe in D-moll von Cherubini auf, ein Werk, das zwar an Bedeutung lange nicht an das Requiem in C-moll reicht, aber doch bei einzelnen wahrhaft grossartigen Zügen hinlänglichen Reiz der Erfindung und Instrumentirung zeigt, um die Ausführung zu rechtfertigen. Diese selbst war im Ganzen recht gut, einen verfehlten Einsatz eines Solisten und einige gleiche des Chors abgerechnet. Mit den Solisten haben unsere Vereine immer Noth: auch diesmal liess die engagirte Sopranistin kurz vor der Aufführung absagen, worauf ein Vereinsmitglied die Partie rasch übernahm.

Jena. = Wenn die grosse Theilnahme, welche die academischen Concerte dieses Winters bei uns fanden, wieder recht deutlich von dem hier seit Jahren immer wachsenden Interesse an der Musik zeugte, so war es andererseits auch sehr erfreulich, zu sehen, dass die Leistungen trotz der mannichfachen Schwierigkeiten, mit denen man hier, in einer von den Eisenbahnen entfernt liegenden kleineren Stadt zu kämpfen haben mag, keineswegs hinter dem billigerweise zu Erwartenden zurückbleiben, sondern im Gegentheil, mit denen früherer Jahre verglichen, eine wesentliche Steigerung erkennen liessen. Die bisweilen allerdings etwas langen Programme schienen uns meist recht gut gewählt und angeordnet und brachten uns eine sehr achtbare Reihe von bedeutenden Werken. Wir hörten: Von Beethoven zwei Symphonien in D-dur und C-moll, die Musik zu Egmont, eine Ouvertüre in C-dur und die zu Coriolan, sowie das Tripel-Concert; von Haydn eine Symphonie in Es-dur; von Mozart: Symphonie mit der Schlussfuge und maurerische Trauermusik; von Bach: Suite in H-moll; von Mendelssohn: die Walpurgisnacht, die 4. Symphonie und das Violinconcert in E-moll; von Schumann: die Musik zu Manfred (das Gedicht gesprochen von Frau Fr. Ritter), die 3. Symphonie und das Clavierconcert (gespielt von Frl. Hauffe); von Schubert: Ouvertüre

zu Alfons und Estrella. Daneben sind noch anzuführen: ein Festmarsch von Liszt und ein desgleichen von Stade; Viotti's Violinconcert in A-moll (Herr Concertmeister David); Variationen über ein russisches Lied von David und der erste Satz von Joachim's Violinconcert; kleinerer Solovorträge, sowie mehrerer Arien und Lieder nicht zu gedenken. Das letzte Concert war vorzugsweise der Kammermusik gewidmet und brachte das 1. Trio von Mendelssohn, eine Sonate für Pianoforte und Violine von Gade und eine desgleichen mit Cello von Rubinstein (die Herren Lassen, Stör und Cossmann), dazwischen Arie von Bach und mehrere Lieder von Schumann, Schubert und Franz, gesungen von Frau v. Milde, und zum Schluss das schon oben genannte Beethoven'sche Tripel-Concert. Ebenso wurde uns noch ein besonderer Genuss in einer Soirée für Claviermusik zu Theil, in welcher Herr von Bülow u. a. eine Phantasie (G-moll) von Mozart, die Sonate Op. 110 von Beethoven, die Suite E-moll von Raff und die Don Juan-Phantasie von Liszt mit bekannter Meisterschaft vortrug. Als Solisten traten ausser den bereits Genannten auf: Frl. Wigand, Frl. Büschgens und Herr Wallenreuter (Gesang), Frl. Bidò und die Herren Lüstner und Winkelhaus (Violine) und Herr Winkler (Flöte). — In einem Extraconcert des Universitäts-Gesangvereins hörten wir: Requiem für Männerstimmen und Orchester von Cherubini, Sturmesmythe von Lachner, Rheinweinlied-Ouvertüre von Schumann, nebst einigen kleineren Nummern, sowie das Clavierconcert in C-dur von Mozart, die Sonate Op. 53 von Beethoven und Bach's italienisches Concert, vorgetragen von Herrn Dr. Stade. Ausserdem gab der Violinvirtuos Sivori unter Mitwirkung des Pianisten Scharfenberg eine sehr besuchte Soirée.

Leipzig, 4. April. *S. B.* Die gestrige Aufführung der Matthäus-Passion in der Thomaskirche ging im Ganzen sehr gut von Statten. Es fehlt uns an Raum, um noch in dieser Nummer darüber zu berichten, wesshalb wir die geehrten Leser auf die folgende verweisen müssen.

Nachrichten.

Der Cäcilien-Verein in Prag hat in seinen drei Concerten der abgelaufenen Saison (am 6. December 1862, 17. Januar und 19. März 1863) zur Aufführung gebracht: Zum erstenmal »Scenen aus Faust« von R. Schumann (die beiden ersten Abtheilungen im 1., die dritte Abtheilung im 3. Concert; Symphonie in A-dur von Jadassohn; Arie aus »Mitrane« von Rossi; Frühlingsphantasie von Gade; Concert-Arie von Mendelssohn; Dithyrambe von Rietz; Symphonie in D-dur von Em. Bach; geistliche Lieder für Alt, Chor und Orchester von Mendelssohn. — Demnach scheint es fast, als sei die Lehre vom überwundenen Standpunkt in Prag factisch zur Durchführung gekommen. Denn diese drei Concerte, nebst den zwei oder drei Zöglingsconcerten des Conservatoriums repräsentiren das gesammte Concertwesen dieser altberühmten Musikstadt, und Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart und Beethoven sind in den oben angeführten Programmen nicht vertreten. (Merkwürdig ist, dass Prag sich sonst immer mehr nach Leipzig als nach Wien gerichtet hat. Was für Begriffe müssen aber daselbst von dem heutigen Leipzig herrschen? Auch schliesst sich die Annahme aus, dass Prag jene ältern Meister übergenug gehört habe, denn was sind die üblichen 5 oder 6 grossen Concerte daselbst gegen die 30—40 in Leipzig und gegen die 20—30 in Wien? Und die Jugend, die daselbst durch Anhören von Meisterwerken gebildet werden soll, was macht die für eine Schule durch?! Möchten doch die musikalisch Gebildeten und Wohlgesinnten in Prag verhüten, dass die einst so bedeutende Musikstadt, die sich rühmte, Mozart und Beethoven besser zu verstehen als Wien, zur gänzlichen Bedeutungslosigkeit herabsinke. D. Red.)

Die Norddeutsche Musikzeitung berichtet aus Lyck (Ostpreussen, an der polnischen Grenze) über eine daselbst am 17. März in der Kirche stattgehabte Aufführung von Händel's »Samson« durch den seit einem Jahre bestehenden, 40 Personen zählenden Gesangverein, und mit vollem Orchester. In Folge der polnischen Insurrection war nämlich in Lyck ein Grenadierregiment mit dem Musikchor einquartiert worden, und man hatte diesen Umstand benutzt, um das schon einstudirte und mit Clavierbegleitung aufgeführte Werk nochmals in besserer Vollständigkeit zu Gehör zu bringen, wobei blos zu bedauern blieb, dass man sich der Mosel'schen Bearbeitung bedienen musste. Der Referent der Norddeutschen Musikzeitung fügt seiner Besprechung des Händel'schen Werks bei: »Das in dem aufgeklärten Deutschland noch so vielfach herrschende Vorurtheil, als hätten Händel und die Alten überhaupt nur »schwerverständliche« Musik gemacht, ist bei uns verschrieenen Masuren, auf diesem »äussersten Vorposten« deutscher Cultur, als völlig thöricht und unbegründet gänzlich vernichtet worden. Wir haben vielmehr Gelegenheit gehabt, uns auf's Klarste davon zu überzeugen, dass es in Wahrheit keine populärere Musik geben kann, als die Händel'sche.« — Man beabsichtigt bei längerem Verweilen der Militärcapelle in Lyck auch noch den »Messias« mit vollem Orchester aufzuführen.

Am Palmsonntag wurde im Gürzenich zu Köln wieder, und zwar zum vierten Male, Sebastian Bach's Matthäuspassion aufgeführt. — Der Hannover'sche Hofopernsänger Herr Niemann ist ebendaselbst am Stadttheater, als Raoul, und als Manrico (Troubadour) aufgetreten und hat die Hörer zu einem Enthusiasmus hingerissen, der, wie Herr Prof. Bischoff in der Köln'schen Zeitung bemerkt, »nicht blos den darstellenden Künstler, sondern auch das Publikum erhebt.« Im Verlauf seines weiteren Kölner Gastspiels gedachte Herr Niemann auch den Tannhäuser zu singen.

Bei B. Senff in Leipzig sind drei Clavierstücke aus dem Repertoire der Frau Szarvady-Clauss erschienen: Eine Sonate in C-dur von Dom. Scarlatti, eine »Arie« von Pergolese und »Les Niais de Sologne« von Rameau.

Am Palmsonntag fand in Berlin im Saale der Singacademie eine vom Bachverein (Dirigent Herr Rust) veranstaltete Aufführung der S. Bach'schen Johannes-Passion statt. Das Ganze soll trefflich studirt gewesen sein. Die Soli wurden gesungen von den Damen Freytag und Nanitz, und den Herren Geyer und Krause.

In Hamburg wurde die stille Woche am 30. März durch eine von der Grund'schen Academie gegebene Aufführung des Paulus von Mendelssohn eingeleitet. Als Solisten wirkten die Damen Ubrich und Behrens und Herr Jul. Stockhausen.

Im letzten Abonnement-Concert Radecke's in Berlin kam u. A. eine »Ouvertüre zur Belagerung von Saragossa« von Lührss zur Aufführung. Dieselbe wird als ein im Ganzen etwas verschwommenes Musikstück bezeichnet.

Die Bewohner Dresdens, welche aus uns unbekannten Gründen innerhalb ihrer Mauern selten S. Bach's Matthäus-Passion zu hören bekommen, hatten am Charfreitag Gelegenheit, dieselbe in dem benachbarten Meissen zu geniessen, wo sie im Dom unter der Direction des Herrn Cantor und Musikdirector G. Hartmann und unter Mitwirkung vieler Dresdner Tonkünstler aufgeführt wurde.

Auch in Berlin und Stuttgart kam am Charfreitag die Matthäuspassion zur Aufführung.

Laut einer Zeitungsnotiz soll man in Wien die Absicht haben, Beethoven ein Denkmal zu setzen.

Im 12. und letzten Museums-Concert in Frankfurt a. M. sang Frau Caggiati-Tettelbach vom Hoftheater in Hannover die grosse Arie aus Oberon und Mozart's »Brief-Arie« aus Don Juan. Ihre gediegene Gesangsweise machte einen sehr wohlthuenden Eindruck. In demselben Concert spielte Herr Jaell, und wurden noch Mozart's G moll-Symphonie und Schubert's Ouvertüre zu Alphonso und Estrella zu Gehör gebracht.

In ihrem zweiten Concert zu Paris hat Frau Clara Schumann ihr Publikum durch das Quintett von R. Schumann begeistert; »man hat applaudirt«, meint Hr. Adolphe Botte in der Gazette musicale, »als habe dieser Meister niemals schlimme Augenblicke durchleben lassen.« In einem Concert der Mad. Szarvady spielte diese mit Frau Schumann die Variationen für zwei Claviere von Schumann; und auch dieses Werk erregte bei der ausgezeichneten Ausführung einen wahren Beifallssturm.

In einem Concert des Brüsseler Conservatoriums gelangte eine neue Symphonie von Fétis, dem Director dieser Anstalt, zur Aufführung.

Leipzig. Am letzten Abend vor den Osterferien und am Ostersonntag wurde im Stadttheater eine neue komische Oper »Der Abt von St. Gallen« nach Bürger's Gedicht »Der Kaiser und der Abt«, Musik von F. Herther (pseudonym?), gegeben und fand viel Beifall. Wir konnten diesen Vorstellungen nicht beiwohnen, kommen aber auf die Oper noch zurück.

ANZEIGER.

[98] **Musikalische Neuigkeiten**
von **Bernhard Friedel** (früher **W. Paul**) in Dresden.

	Thlr.	Ngr.
Baumfelder, F. Op. 65. Marche militaire pour Piano	—	15
Blankmeister, E. Anmuth. Wehmuth. Zwei Salonstücke für das Pianoforte. Nr. 1, 2 à	—	7½
Chaisenträger-Polka aus Flick und Flock von Räder, für Pianoforte. **Sechste Auflage.**	—	5
Fach, J. B. Kladderadatsch in fliegenden Blättern. Periodische Sammlung komischer Lieder, für heitere Kreise herausgegeben.		
Nr. 3. Er und Sie. Grosse Romanze	—	7½
– 4. Eine Mordgeschichte	—	7½
– 5. Herrn Timpes Fastnachtsball	—	10
– 6. Der Butterräuber von Halberstadt. Ballade	—	7½
– 7. Ach! das ist doch zu gemüthlich! aus Flick und Flock, von Räder. Musik von W. Fischer. **Fünfte Auflage**	—	5
Faulhaber, P. Op. 3. Souvenir des Montagnes. Tyrolienne pour Piano	—	7½
—— Op. 4. Babet. Polka de Salon pour Piano	—	7½
—— Op. 5. Soldatenlaune. Mazurka für Pianoforte	—	7½
—— Op. 6. La Bohémienne. Scherzo caractéristique p. Piano	—	10
Favarger, R. Op. 18. L'Adieu. Nocturne pour Piano	—	10
Hollmann, W. Op. 5. Marienlied von Oettinger, für eine Singstimme mit Pianoforte	—	5
Hüllweck, F. Op. 8 Nr. 2. Ruderschlag von N. Vogel. Soloquartett für Männerstimmen. Partitur u. Stimmen	—	7½
—— Exercices pour Violon. L. 1—3. **Zweite Auflage.** à	1	—
(Eingeführt in Musiklehranstalten zu Dresden, Prag, Newyork etc.)		
Kunze, G. Op. 143. Ach! das ist doch zu gemüthlich! Galopp für Pianoforte. **Vierte Auflage**	—	7½
Pfeil, H. Leichte Lieder für Männerchor.		
Heft 1, Op. 3. Deutsche Nationalhymne, Gedicht von C. O. Sternau. Guten Traum! Gedicht von Th. Apel. Partitur und Stimmen	—	12½
Heft 2, Op. 4. Deutsches Lied. Gedicht von Schmidt von Lübeck. Ein geistlich Abendlied. Gedicht von G. Kinkel. Partitur und Stimmen	—	7½
Riccius, C. Un Moto di Gioja. Valse de Concert pour le Chant avec Orchestre	2	10
—— La même pour le chant avec Piano	—	15
—— La même arrangée pour le Piano seul	—	12½
Schubert, L. Op. 15. Valse melancolique pour Piano	—	12½
Tausig, A. Op. 8. Berceuse. Melodie variée pour Piano. **Zweite Ausgabe**	—	15
Thomas, A. Schützenmarsch für das Pianoforte	—	5
Vogt, J. Op. 29. Hochzeits-Jubelfeier-Marsch f. das Pianoforte arr.	—	15
—— Op. 48. Wellen-Walzer für Pianoforte	—	15
—— Op. 49. Für die Kinderwelt. Drei Stücke (Nr. 1. Blumensprache, Nr. 2. Der Christbaum, Nr. 3. Neujahrsgruss) für Pianoforte	—	20
—— Dieselben einzeln Nr. 1—3 à	—	7½
Wagner, F. Op. 22. Das Cavallerie-Regiments-Exerciren. Militärisches Tongemälde für Pianoforte	—	12½
—— Op. 30. Lusatia-Polka für Pianoforte	—	5
—— Mein Gruss an Hamburg. Polka für Pianoforte	—	10
—— Op. 36. Hochzeits-Polka für Pianoforte	—	5
Weber, F. Der Gondolier. Gedicht von Müller v. d. Werra für Bariton-Solo mit Brummstimmen-Begleitung	—	15
—— Dasselbe mit Pianoforte	—	7½
—— Dasselbe für Tenor mit Pianoforte	—	7½

Fischer, W. Lied: Der Gedanke der Maurerei v. Walther. (Wurde bei der Jubelfeier der grossen Landesloge von Sachsen, von dem Königl. Kammersänger Tichatscheck mit grossem Beifall vorgetragen.) — 5

[99] **Gesang-Vereinen**

empfiehlt sich zur **Anfertigung von Fahnen** auf Seidenstoffen, ohne Naht, die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in **Leipzig.**

[100] **Neue Musikalien.**
Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschien soeben:

	Thlr.	Ngr.
Gotthard, J. P., Op. 16. **Fest-Marsch** für Pianoforte	—	10
Kontski, Apollinaire de, Op. 18. **„Les Reminiscences".** Grande Valse pour Violon et Piano, transcrite pour Piano seul	—	25
Kücken, Fr., Op. 74 B. **„Lieder nach Volksmelodien".** Gedichte von Hobein frei bearbeitet für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. (Quartett oder Chor.)		
Nr. 1. »Sieh' mich nicht mehr voll Wehmuth an«. Partitur und Stimmen	—	15
– 2. »Als ein Kind ich noch war«. Part. u. Stimmen	—	15
– 3. O komm Marie! »Am Ufer hin und wieder«. Partitur und Stimmen	—	10
– 4. Gisela. »Goldne Zeit flohest weit«. Part. u. St.	—	15
– 5. »Der Frühling der kam.« Part. und Stimmen	—	10
– 6. Der Soldatenabschied. »Mein Lieb' es geht zum Streite«. Partitur und Stimmen	—	15
—— Op. 74 C. Nr. 1. **Volksmelodie.** »Sieh' mich nicht mehr voll Wehmuth an«.		
– 2. **„O komm Marie!"** Gedichte von Hobein frei bearbeitet für Männerstimmen. (Quartett oder Chor.) Part. u. St. à	—	10
– 3. **Soldatenabschied.** Gedicht von Hobein. Componirt für Männerstimmen. (Quartett oder Chor.) Part. u. St.	—	15
Mayer, Carl, Op. 349. **Sechs Fantasie-Stücke** für Pianoforte zu vier Händen. Nr. 1, 2 à 12½ Ngr. Nr. 3. 7½ Ngr. Nr. 4, 5 à 17½ Ngr. Nr. 6. 10 Ngr.		
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 95. **Ouvertüre zu Ruy Blas** für grosses Orchester, arrangirt für 2 Pianoforte zu 8 Händen von **A. Horn**	2	—
Wieniawski, Jos., Op. 19. **Impromptu** pour Piano	—	15
—— Op. 23. 8 **Mazourkas** pour Piano. Cah. I.	1	—
Cah. II.	—	25

[101] Soeben erschien und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen vorräthig:

Der erste Unterricht im Clavierspiel.

Eine Reihenfolge methodisch geordneter Uebungsstücke für den progressiven Clavierunterricht.

Nach pädagogischen Grundsätzen componirt von

Heinrich Enkhausen.

Dritte verbesserte Auflage.

Erstes Heft 15 Sgr.

☞ Allseitig anerkannt als eine der besten Clavierschulen.

Verlag der **Kuhnt**'schen Buchhandlung (E. Gräfenhan) in Eisleben.

[102] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

F. Le Couppey,

Studien-Werke für das Pianoforte.

	Thlr.	Ngr.
ABC des Pianoforte. Schule für Anfänger. Deutsch und französisch	3	—
Schule der Mechanik des Klavierspiels. Uebungen in 15 Serien zu Erlangung eines lockeren, gleichmässigen und freien Anschlags (Dur- und Moll-Tonleitern, Terzengängen etc.)	2	—
Op. 17. **Das Alphabet.** 25 sehr leichte Etuden für kleine Hände (ohne Oktaven), zugleich als Ergänzung der Schule für Anfänger	1	5
Op. 20. **L'Agilité.** 25 Etudes progressives de mécanisme et de légèreté	1	20
12 Etudes expressives	1	5
Op. 22. **Le Rhythme.** (Ecole de la Mesure.) 25 Etudes faciles et sans Octaves	1	15

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. April 1863. **Nr. 16.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Seb. Bach. Die Matthäuspassion in der Thomaskirche zu Leipzig, am Charfreitag 1863. — Johann Walther (Eine biographische Skizze von M. Fürstenau) (Schluss). — Feramors. Lyrische Oper in 3 Akten von Rubinstein. — Bericht aus Berlin. — Nachrichten. — Anzeiger.

Seb. Bach.

Die Matthäus-Passion in der Thomaskirche

zu Leipzig, am Charfreitag 1863.

S. B. Endlich also ist uns der seit Jahren gehegte Wunsch: Bach's grösstes und ohne Zweifel bedeutendstes Werk an der Stelle zu hören, wo es entstanden ist und vor 134 Jahren zum ersten Mal ertönte, in Erfüllung gegangen! In der erleuchteten Thomaskirche, unter mächtigen Orgelklängen, vor einem andächtig lauschenden, alle Räume ausfüllenden Hörerkreise, ohne die störenden, im Concertsaal gebräuchlichen Beifallsalven, — mit einem Wort: an der rechten Stelle und in der rechten Umgebung haben wir das Werk vorüberrauschen gehört, welches zu seiner vollen Wirkung, nicht weniger wie die heiligen Gesänge der Sixtina, eines gewissen localen Untergrundes bedarf.

Keines der beinahe unzählbaren Werke des Meisters hat, wie die Matthäuspassion, eine so eminente Popularität erlangt. Abgesehen von der auch dem Laien imponirenden Grossartigkeit und der überaus eindringlichen Melodik, die dem Werke stets die grösste Wirkung sichern, verstummen vor ihm erstens alle confessionellen Unterschiede. Aber auch die Skepsis und die moderne Aufklärung müssen ihre kühle Nüchternheit zu Hause lassen und sich an Klängen erquicken, die für den Christen das Leiden des Erlösers, für jeden Menschen aber das Leiden eines für seine hohen Lehren sterbenden Weisen versinnlichen. Selbst die dem kirchlich-religiösen Leben gänzlich Entfremdeten müssen, wenn sie sonst noch menschlich empfinden, auch am Gegenstande der Passion immer so viel Antheil nehmen, dass ihnen keine Abneigung gegen Pietismus und wirkliche oder vermeintliche Heuchelei die reine Freude am Kunstwerk verderben kann.

Die Popularität dieser Passionsmusik liegt aber auch in der dramatischen Anlage begründet, welche das in unserer Zeit so stark hervortretende Verlangen nach Gegensätzen und Charakteristik befriedigt.

Durch beide Punkte unterscheiden sich die (dem Oratorium verwandten) Passionen Bach's von seinen Kirchen-Cantaten, die eben deshalb bisher weniger allgemeine Würdigung gefunden haben, und deren Anerkennung und grösserer Beliebtheit erst später eintreten wird. Die Person des Erlösers, dessen Leben und Leiden dort durch unmittelbare musikalische Darstellung einen unwiderstehlichen Zauber ausübt, ist hier nur mittelbar, durch seine Lehre, durch das von ihm gesprochene heilige und weise Wort, Gegenstand der Musik und der kirchenmusikalischen Erbauung. Das dramatische Element aber, welches auf Darstellung von Vorgängen beruht und in den Passionen noch mit epischen und lyrischen Elementen vereinigt ist, fehlt hier gänzlich, — es sind blos die Formen desselben herübergenommen (Recitativ, Arie, Chöre u. s. w.) und man ist im Grunde auf das Feld der rein lyrisch-gemüthvollen Betrachtung verwiesen.

Diese Lyrik der Bach'schen Cantaten steht und fällt mit dem Verständniss der Bibel, oder, mit andern Worten, mit dem kirchlichen Leben des Volks. Wo dieses entschwunden ist, da werden Bach's Cantaten Mühe haben durchzudringen; wo es noch vorhanden oder wieder erwacht ist, da werden sie auch einen empfänglichen Boden finden. Denn sowie Bach in den Passionen und speciell in der vollendetsten derselben, in der Matthäuspassion, jene Gefühle und Stimmungen auf die wundervollste Weise zum Tongedicht gestaltet hat, die sich an die Leidensgeschichte Christi knüpfen, so in den Cantaten mit nicht minderer künstlerischer Tiefe, Höhe und Vollendung die tausendfachen Schattirungen des religiös-sittlichen Gefühls, die sich dem sinnigen Christen durch die Beziehungen der kirchlichen Heilslehre zu dem vielbewegten Menschenleben aufdrängen; man könnte deshalb die Cantaten eine höchst merkwürdige musikalische Bibelauslegung nennen, und es stehen dieselben jenen Kunstfreunden, die die christliche Heilslehre noch nicht über Bord geworfen haben, in ihrer Art eben so hoch wie die Passionen, und erscheinen sogar wohl geeignet, der Genusssucht und dem trockenen Rationalismus unserer Tage entgegen zu wirken.

In der von uns früher redigirten »Deutschen Musikzeitung« ist so oft und eingehend über S. Bach's Kirchenmusik und speciell die Cantaten gesprochen worden (Jahrgang 1860 S. 313 ff.; 1861 S. 89 ff.; 1862 S. 9 ff., 177, 225), dass wir diejenigen unserer Leser, welche sich in dieser Sache orientiren wollen, auf jene Aufsätze verweisen und uns für heute auf obige gedrängte Bemerkungen beschränken dürfen.

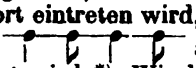
Kehren wir daher zu der Aufführung in der Thomaskirche zurück. Vor Allem bitten wir jedoch unsere hiesigen Leser, zu berücksichtigen, dass es uns an allen den Anhaltspunkten zu Vergleichen fehlt, welche dem am Orte seit Jahren Wohnenden, der also die Passion seit

etwa einem Decennium beinahe jährlich zu hören Gelegenheit hatte, sich aufdrängen mochten.

Den Totaleindruck, den wir empfingen, können wir nur einen sehr befriedigenden nennen. Nicht allein waren die Soli in trefflichen, theilweise ausgezeichneten Händen, auch die Chöre wirkten in Berücksichtigung der erschwerenden Verhältnisse der Aufstellung sehr gut zusammen, das Orchester begleitete im Ganzen delicat und selten wurde das Ohr durch mangelhafte Intonation verletzt.

Um noch den allgemeinen Bericht über die Einrichtung des Werkes zu den hiesigen Aufführungen vorauszuschicken, erwähnen wir, dass hier im Ganzen die Mendelssohn-Rietz'sche Tradition gilt. Weggelassen wurden im ersten Theil: die Sopran-Arie in H-moll »Blute nur« und die in G-dur »Ich will dir mein Herze schenken«, der Choral in Es »Ich will hier bei dir stehen«, die Bass-Arie in G-moll »Gerne will ich mich bequemen«. Im 2. Theil der Choral in B »Mir hat die Welt trüglich gericht't«, die Tenor-Arie in A-moll »Geduld, Geduld«, der Choral in A-dur »Bin ich gleich von dir gewichen«, die Bass-Arie in G »Gebt mir meinen Jesum wieder«, dann mehrere kleinere Recitativstücke des Evangelisten, die Choräle in D »Befiehl du deine Wege« und in H-moll »Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe«, die Sopran-Arie in A-moll »Aus Liebe will mein Heiland sterben«, die Alt-Arie »Können Thränen meiner Wangen«, das begleitete Recitativ und die folgende Arie für Bass »Ja freilich will in uns das Fleisch«, die Alt-Arie in Es »Seht, Jesus hat«, die Bass-Arie in B »Mache dich, mein Herze rein«, und im Schlusschor ein Ritornell. — Bedenkt man, dass trotz dieser ziemlich zahlreichen Auslassungen die Aufführung dennoch von 6 bis gegen 9 Uhr dauerte, ferner dass einige jener Nummern entweder weniger bedeutend oder weniger ansprechend sind, oder von Instrumenten begleitet werden, die ausser Gebrauch gekommen, und nicht leicht ersetzt werden können, so wird sich im Princip nichts dagegen einwenden lassen. Wohl aber möchten wir (und dies gilt für alle Aufführungen in Deutschland) protestiren gegen die consequente, jedesmal wiederholte Auslassung derselben Stücke, wodurch dieselben dem Publikum gänzlich fremd werden oder bleiben, — sofern sie nämlich dieses Schicksal durchaus nicht verdienen. Unter solche Nummern rechnen wir entschieden die Sopran-Arien in H-moll und G-dur, dann die Bass-Arien in G-moll und G-dur, und die Alt-Arie in G-moll. Sollte es nicht möglich sein, diese nicht minder werthvollen Perlen unter Bach's Arien zeitweise zu berücksichtigen und dafür andere wegzulassen? Durch den Wegfall der Wiederholung des ersten Theils in dem ohnehin sehr langen und dadurch etwas monotonen Schlusschor der ersten Abtheilung wäre ebenfalls Raum gewonnen, und auch von den Secco-Recitativen dürften gelegentlich Partien weggelassen werden, die nicht gerade absolut nothwendig sind.

Die Besetzung der Chöre könnte gleicher und ausgiebiger gedacht werden, als sie war. Da die hiesigen Gesangvereine bei der Passion je als Körperschaft mitwirken, so ist eine gewisse Regelmässigkeit des Stimmenverhältnisses und eine Auswahl der besten Mitglieder nicht möglich; kein Wunder daher, wenn Alt und Tenor von Sopran und Bass etwas gedrückt erschienen. — Die Besetzung des Knabenchors in der Eingangsnummer war gegenüber dem dabei verwendeten Blech (zwei Trompeten und eine Alt-Posaune in der tieferen Oktave) viel zu schwach, denn man hörte thatsächlich vom Gesang des Chorals nicht das Geringste. Da es nun unmöglich gebilligt werden kann, wenn statt gesungener Worte einer Choralmelodie Blechinstrumente gehört werden (die übrigens Bach in der Passion aus nahe liegenden Gründen ganz vermieden hat), so müssen wir im Interesse der Bach'schen Intention entschieden bitten, in Zukunft höchstens eine Trompete oder Altposaune in der richtigen Oktave zu verwenden, und auch diese nur zur Unterstützung der Intonation und Sicherstellung präciser Eintritte.

Ein wichtiger Punkt sind ferner die Tempi. Man pflegt häufig die Ansicht zu äussern, das Tempo sei eine Sache rein subjectiver Empfindung und darüber nicht zu streiten. Wir sind keineswegs dieser Ansicht. Nur ein Tempo kann das richtige sein, und dieses muss hervorgehen aus den musikalischen Merkmalen und den poetischen Intentionen der Composition. So gewiss wir nun die genommenen Tempi in der grossen Mehrzahl als richtig bezeichnen dürfen, so müssen wir doch eine Ausnahme constatiren, und zwar das Tempo des ersten Chors. Herr Capellmeister Reinecke, der das ganze Werk mit Liebe und Umsicht leitete, gab zwar am Beginn ein ganz schönes Zeitmaass an; kaum aber waren einige Takte vorüber, als das Tempo um die Hälfte schneller geworden war. Wir konnten nicht genau unterscheiden, von wo das Drängen und Treiben eigentlich ausging. Durch diesen Umstand büsste aber der gewaltige und herrliche Chor jene Majestät ein, die ihm eigen ist; vielmehr machte sich hier ein triviales leiermässiges Element geltend, welches diesem Stück fern liegen muss, aber sofort eintreten wird, wenn der herrschende Tripel-Rhythmus  auch nur um das Geringste beschleunigt wird.*) Wir bitten Herrn Reinecke, sich in solchen Fällen ja nicht zu geniren, sondern den Takt allenfalls laut auf das Pult zu schlagen; wir werden dieses Verfahren allemal mit dem entschiedensten Dank anerkennen. Man nennt uns die Mendelssohn'sche Tradition in Temposachen als die hier maassgebende. Herr Reinecke könnte aber mit Uhland sagen:

»Ich schwör' auf keinen einzeln'n Mann,
Denn Einer bin auch ich.«

Wir bemerken noch, dass der Dirigent, wir wir hörten, in den Proben Mühe hatte, den Schlusschor in C-moll in das mässige Tempo zu bringen, welches diesmal herrschte, fügen aber bei, dass selbst hier noch mehr Breite zu empfehlen wäre, denn die Stimmung dieses vom grossen Chor gesungenen Grabgesanges erfordert vor Allem eine würde- und weihevolle Wiedergabe, eine Sammlung des Gemüthes, die jedes Vorwärtsdrängen und jedes Darüberweggehen streng ausschliesst.

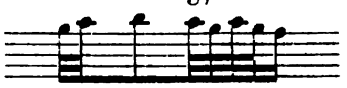
Die Choräle dagegen wurden etwas verschleppt. Da hier nicht die Gemeinde singt, sondern der Chor, der sie repräsentirt, so scheint uns das Tempo, in welchem jene die Choräle zu singen pflegt, nicht maassgebend.

Um nun zu den Solisten zu kommen, so muss hier bemerkt werden, dass der Evangelist und sämmtliche Tenorpartien in einer Hand lagen, in der des trefflichen Herrn Gunz aus Hannover; eigentlich sollten wohl die lyrischen Partien von einem andern Sänger vorgetragen werden. In Ermangelung eines zweiten ebenso trefflichen Tenors aber wird es wohl zu rechtfertigen sein, wenn der Evangelist dieselben übernimmt. Herr Gunz, dessen herrliche, gleiche und ausgiebige, dazu merkwürdig ausdauernde Stimme für den Evangelisten wie geschaffen ist (er singt die ganze Partie streng partiturgemäss, ohne die mindeste Erleichterung), rechtfertigte vollkommen den ihm in dieser Eigenschaft vorausgegangenen Ruf nach Seite alles Technischen

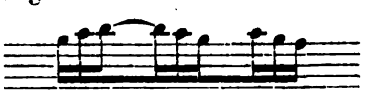
*) Besonders büsste die Stelle »Sehet! Wen? den Bräutigam« durch diese fieberhafte Unruhe der Bewegung alle Würde und Wirkung ein.

und auch fast durchgängig in Betreff der Auffassung. Wenn er bei längerer Vertrautheit mit dieser überaus schwierigen Partie dahin gekommen sein wird, noch mehr Ruhe zu entwickeln, und noch weniger im Bewusstsein des ihm gegebenen Stimmmaterials zu singen, so wird er keinen Rivalen mehr zu scheuen haben. Höchst lobenswerth ist die deutliche Aussprache, die absolute Reinheit der Intonation und die geschickte Anwendung der Kopfstimme. Einige Hauptstellen, wie das »und ging hinaus und weinte bitterlich« sang er so schön, so ausdrucksvoll und doch frei von falscher Weichlichkeit, dass wir es nicht besser denken können.

Die Partie des Jesus (Bass) sang Herr Behr aus Bremen. Man darf sich hier zu der fast regelmässigen Aquisition dieses Sängers Glück wünschen, denn die Hauptsache, auf die es ankommt: die würdevolle Innigkeit des Vortrags, weiss derselbe in hohem Grade geltend zu machen. Dass Herr Behr etwas zu viel tremolirt oder doch zittert, und einen nicht ganz richtigen, von Nebentönen nicht ganz freien Ansatz hat, der wohl zum Theil die Folge des nicht mehr jugendlichen Organs ist, übersieht man gerne. — Die Vertreterin der Sopranpartie, Frl. Dannemann, bewährte sich auch hier als eine sehr schätzenswerthe Sängerin von schöner Stimme, empfindungsvollem Vortrag und Freiheit von falschen Manieren. Leider war ihre Partie durch die vielen Auslassungen von Arien beeinträchtigt; namentlich vermissten wir ungern die H moll-Arie. — Am wenigsten sagte uns Frau Auguste Leo aus Berlin als Solo-Alt zu. Denn wenn wir auch die musikalische Sicherheit, eine von Natur schöne Stimme und das Bestreben, dem Ausdruck gerecht zu werden, willig anerkennen, so störte doch die nicht ganz reine Intonation, der starke, fast männliche Charakter der tiefen Töne, und, eben in Folge des absichtlichen Hervortretenlassens derselben, die Ungleichheit der Register, wodurch manchmal förmlich zwei verschiedene Stimmen zu Tage traten. — Herr Gitt vom hiesigen Stadttheater, welcher die kleineren Basssoli (Petrus, Hohepriester u. s. w.) sang, kann als genügend bezeichnet werden. — Das Violinsolo in der Arie »Erbarme dich« wurde von Herrn Concertmeister David vorgetragen. Es thut uns aufrichtig leid, uns mit der Auffassung dieser Partie von Seite des trefflichen Künstlers nicht ganz einverstanden erklären zu können. Erstens trat die Violine zu stark in den Vordergrund; dann behandelte Herr David das Ganze zu frei in Bezug auf Takt und Eintheilung; statt der Figur z. B.



hörte man häufig Triolen:



Ferner können wir die langen Vorschläge im 3. Takt des Solo's und im weitern Verlaufe nicht für schön und wohlklingend hinnehmen, namentlich da in den meisten Fällen die Hauptnote auch mit anderen Streichinstrumenten, oder mit der Solostimme besetzt ist, die lange Dissonanz daher doppelt empfindlich wirkt. Zu bemerken ist noch, dass hier die Ripienstimmen, namentlich die Bässe, zu leise gespielt wurden, wodurch die dissonanten Verhältnisse der beiden Solopartien übermässig hervorstachen.

Die von Jul. Rietz eingerichtete Orgelstimme wurde von Herrn Musikdirector Richter entsprechend ausgeführt. Wir wissen nicht, in wie weit derselbe sich streng an jene hielt, oder nach eigenem Ermessen dazu that. Bei dem Umstande, dass die Orgel der Thomaskirche an Reinheit der Stimmung viel zu wünschen übrig lässt, mochte es gerathen sein, sie sparsam zu verwenden. Davon abgesehen, glauben wir einen häufigeren Gebrauch der Orgel im Allgemeinen empfehlen zu sollen. Namentlich fehlte sie uns bei einigen begleiteten Recitativen und Arien, in welchen sie blos da eintrat, wo Bach keine sonstigen Nebenstimmen geschrieben hat. Wir dächten aber, bei einer Orgel mit 3 Manualen, wo also leicht eine Gambe und eine Flöte nebeneinander zu stellen sind, könnte eine zart streichende Stimme immerhin harmonisch aushaltend zur Seite gehen (namentlich in dem Recitativ für Sopran in H-moll »Du lieber Heiland«). Das plötzliche Eintreten der Orgelbegleitung mitten im Verlaufe schien uns öfters unmotivirt, blos durch die Leere der Partitur geboten.

Schliesslich sei allen Betheiligten der wärmste Dank gebracht und die Hoffnung ausgesprochen, dass die diesmaligen Erfahrungen dazu dienen möchten, das Werk in immer höherer Vollendung und künstlerischer Durchdringung zur Darstellung zu bringen und es dadurch seinen zahlreichen Freunden immer lieber zu machen.

Johann Walther,

kurfürstlich sächsischer Capellmeister.

Eine biographische Skizze von Moritz Fürstenau.

(Schluss.)

Walthern gebührt als einem der frühesten Tonmeister der evangelischen Kirche, als Mitarbeiter Luther's, als begabtem Kunstjünger, der Andern die Bahn geebnet, eine ehrenwerthe Stelle in der Geschichte. Seine Bildung muss, wie aus dem bis jetzt Berichteten hervorgeht, eine umfassende, ja gelehrte gewesen sein. Er nimmt die Aufmerksamkeit in Anspruch als Leiter eines berühmten Institutes, welches seine erste Organisation ihm verdankte, als tüchtiger Tonsetzer, als Gesangbuchherausgeber und sogar als geistlicher Liederdichter.

Sein Gesangbüchlein, zu welchem Luther die bekannte Vorrede schrieb: »Dass geystliche Lieder singen gut und Gott angenehme« u. s. w., war zunächst bestimmt für die kunstgebildeten Sängerchöre, um durch diese der Gemeinde die Melodien beizubringen. Es verbreitete sich schnell an den östlichen und westlichen Grenzen Deutschlands, sowie im Mittelpunkte des Reiches, und zog in den nächsten Jahren eine Menge Singbücher nach sich, »die der Ordnung und dem Inhalte nach mit wenigen Auslassungen oder Zusätzen örtlicher, geistlicher Dichtungen« sich ihm anschlossen.*) Es ist so als die wichtigste Quelle für den evangelischen Gemeindegesang zu betrachten und als solche allerdings erst in der Neuzeit wieder vielseitig gewürdigt worden. Man bezweifelte früher sogar überhaupt die Existenz des Werkes,**) bis sich in der Hof- und Staatsbibliothek zu München der Tenor und Bass (Rar. I. 4. 6ª Cimel), und in der heil. Dreikönigskirche zu Neustadt-Dresden der Discant und Tenor des Gesangbüchleins fanden. Die übrigen Stimmen [Alt und Vagant***)] sind leider bis jetzt nicht aufzufinden gewesen, also ein vollständiges Exemplar nicht vorhanden. Beim damaligen Gebrauche, alle Tonwerke nur in einzelnen Stimmbüchern, nicht in

*) Winterfeld a. a. O. S. 303.

**) Nachrichten zur Kirchen-, Gelehrten- und Büchergeschichte von J. B. Riederer. Altdorf, 1766. Bd. 3. S. 220.

***) Vox vagans, d. i. jede fünfte Stimme in einer fünfstimmigen Composition.

Partitur zu veröffentlichen und zu vervielfältigen, sind solche Verluste leicht erklärlich. Die Tenorstimme enthält die Bezeichnung »Geistliche gesangkbuchleyn Wittenberg M. D. iiij« (1504), jedenfalls ein Druckfehler; die tiefe Stimme, nur Bassus überdruckt, enthält die richtige Jahreszahl: »M. D. xxiiij« (1524). —*) Glücklicherweise veranstaltete der berühmte Peter Schöffer 1525, wahrscheinlich zu Worms, einen Nachdruck dieses Gesangbüchleins, von welchem in der kaiserl. Bibliothek zu Wien ein vollständiges Exemplar vorhanden ist. Dasselbe führt den Titel: »Geystliche Gesangbüchlein, Erstlich zu Wittenberg, vnd volgend durch Peter schöffer getruckt, im jar M.D.XXV. Vorrede Martin Luther.« 5 Stimmbücher in klein Querquart: Tenor, Discant, Alt, Bass und Vagante (2. Tenor).**) In diesem Nachdruck haben nur 3 Lieder eine andere Stellung und Zahl, als in der Wittenberger Ausgabe: Nr. 34, 35 und 36 der letzteren tragen bei Schöffer die Zahlen 35, 36 und 37. Sonst stimmen beide Gesangbücher völlig überein. Andere Ausgaben besorgte Walther, wie bereits erzählt, selbst 1537, 1544 und 1551, vielfach vermehrt und verändert. Dieselben erschienen sämmtlich bei Georg Rhaw in Wittenberg. Von dem Originaldruck der erstern Ausgabe ist kein Exemplar mehr vorhanden. Der Nachdruck, welchen in demselben Jahre wiederum Schöffer in Strassburg veranstaltete, befindet sich in der königl. Bibliothek zu München. Das Gesangbüchlein von 1544 besitzt die k. Bibliothek zu Berlin (früher Sammlung des Herrn von Meusebach), — von dem von 1551 ist in der kgl. Bibliothek zu München ein defectes Exemplar (8 Bogen) vorhanden.***) Hieraus ist zu ersehen, wie selten dies einst so verbreitete Werk geworden ist. Sämmtliche oben erwähnte Ausgaben von 1537, 1544 und 1551 enthalten ausser der schon in den Drucken von 1524 und 1525 befindlichen Vorrede Luther's eine dergleichen von Walther selbst, die höchst charakteristisch ist und welche Wackernagel (a. a. O. S. 797) mitgetheilt hat. Dieselbe beginnt mit den Worten: »Es ist nicht wunder, das die Musica jetzt zur zeit, so gar veracht vnd verschmät wird', seittemal das andere künst, die man doch haben soll vnd muss, so jämmerlich von jederman schier für nichts gehalten werden. Aber der Teüffel thuot, wie sein art ist, dieweil man jhm von Gotts gnaden, die Papistische Mess mit allem anhang vmbgestossen, stöst er, souil an jm gelegen, alles was Gott gefelt, widerumb zur boden. Auff das aber die schöne kunst nicht also gar vertilget werde, hab ich, Gott zur lob, dem Teüffel vnd seiner verachtung nur zur trotz, die geistlichen lieder, so man zuuor zur Wittenberg getruckt«, mehrentheils auf's neue gesetzt, die andern mit Fleiss corrigirt und gebessert u. s. w.

Eine eingehende Besprechung über die musikalische Bedeutung des Gesangbüchleins und seines Inhaltes würde zu weit führen.*) Es befinden sich darin 43 Gesänge: 38 deutsche und 5 lateinische; 11 der erstern und 5 der letztern sind fünfstimmig, die übrigen (bis auf 2 dreistimmige Weisen) vierstimmig gesetzt. Die Wichtigkeit dieser Sammlung ist zweifellos; dieselbe wurde schon damals anerkannt und erwarb dem Verfasser Freunde und Feinde; die Vorrede zur Ausgabe von 1537 schliesst Walther mit den Worten: »Vnd wiewol dise meine gesänge, gar vil vrtheyler haben werden, Jedoch gonne ich eim jeden der ehren gar wol, das er an mir ritter werde, angesehen das ich diser kunst noch wohl ein schüler bin.« Walther vertrat (wie schon früher erwähnt) die Ansicht seiner Freunde Luther und Melanchthon, dass die alten lateinischen Gesänge nicht gänzlich aus der gereinigten Kirche zu verbannen seien. In jener von Prätorius angeführten Niederschrift erzählt er, dass Luther damals (1524) in Wittenberg angeordnet, »dass die arme Schüler, so nach Brod lauffen, für den Thüren lateinische Gesänge, Antiphonas vnd Responsoria nach Gelegenheit der zeit, singen sollten: vnd hatte keinen gefallen daran, dass die Schüler für den Thüren nichts denn deutsche Lieder sungen. Daher seind diejenigen auch nicht zu loben, thun auch nicht recht, die alle lateinische Christliche Gesänge aus der Kirchen stossen, lassen sich dünken es sey nicht Evangelisch oder gut Lutherisch, wenn sie einen Lateinischen Choral Gesang in der Kirchen singen oder hören solten: Wiederumb ists auch unrecht, wo man nichts denn lateinische Gesänge für der Gemeine singt, daraus das gemeine Volk nichts gebessert wird. Derowegen seind die deutsche Geistliche, reine, alte vnd Lutherische Lieder vnd Psalmen für den gemeinen Hauffen am nützlichsten: die Lateinischen aber zur vbung der Jugend vnd für die Gelärten.« Deshalb hatten auch Luther und Walther im Gesangbüchlein von 1524, am Schlusse desselben, fünf lateinische Gesänge aufgenommen. Auch die Melodien auf 3 deutsche Gesänge sind dem alten lateinischen Choral entnommen: Nun komm der Heiden Heiland (Veni redemptor gentium Nr. 20); Christum wir sollen loben schon (A solis ortu Nr. 21) und: Komm Gott Schöpfer heiliger Geist (Veni creator spiritus Nr. 33). Zu den übrigen 32 Liedern sind 35 Singweisen vorhanden. Sieben davon stammen aus dem älteren deutschen Kirchengesange (Nr. 1, 2, 3, 5, 18, 22 und 34), 2 gehören wahrscheinlich dem Volksgesange an (Nr. 12 und 36), drei sind eine Umarbeitung des Lutherischen Liedes »Christ lag ynn todes banden« (Nr. 9, 10, 11), wobei die Ueberschrift »Ein Lobgesang, Christ ist erstanden, gebessert«, bei einer Vergleichung mit der Melodie dieses alten Ostergesanges, auf den früheren Ursprung dieser Melodie hinweist. Unter den übrigen Liedern rühren 11 von Luther (Nr. 4, 6, 8, 14, 15, 19, 26, 27, 28, 30, 31, 32 und 36) mit 13 Melodien her, letztere wohl sämmtlich unter dem Einflusse des ältern deutschen Kirchen- und Volksliedes entstanden.**) Dasselbe dürfte von den 9 Singweisen (10 Tonsätzen: Nr. 7, 13, 16, 17, 23, 24, 25, 29, 37 und 38) zu 8 Liedern anderer Dichter gelten, wenngleich diese in freiester Bearbeitung ungleich selbständiger erscheinen und deshalb von Winterfeld (a. a. O. S. 130) mit Recht »unter die ursprünglich geistlichen Melodien der frühesten Reformationszeit« gezählt werden. — Die Ausgabe von 1537 enthält 39 theil-

*) Ueber die Ausgabe des Gesangbüchleins von 1524 vergleiche: Zeitschrift für historische Theologie (Neue Folge), herausgegeben von Dr. Illgen zu Leipzig (1842), Aufsatz vom Herrn Pastor Dr. Thenius. Bd. 6. S. 84—102. — Allgemeine musikalische Zeitung Bd. 44. Leipzig 1842. S. 959 ff.

**) Vergl. die Zeitschrift »Cäcilia«. 1842. Heft 82. S. 115. Ueber ein unvollständiges Exemplar (ohne Discantstimme) in der k. Bibliothek zu Berlin (früher Pölchau'sche Sammlung) siehe Wackernagel a. a. O. S. 727.

***) Vergl. Wackernagel a. a. O. S. 746, 765 und 776. Winterfeld (a. a. O. S. 164) muss ein vollständiges Exemplar der Ausgabe von 1551 gekannt haben, denn er theilt als zweites Notenbeispiel einen fünfstimmigen Tonsatz aus derselben mit und zwar den alten lateinischen Weihnachtsgesang »Resonet in laudibus«, die ersten Verse in ein deutsches Wiegenlied umgestaltet: »Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein.«

*) Siehe darüber Winterfeld a. a. O. S. 127 ff.

**) Den wirklichen allerdings zweifelhaften Antheil Luther's an vielen ihm bisher noch zugeschriebenen Melodien zu untersuchen, gehört nicht hierher. Vergleiche darüber Winterfeld (a. a. O. S. 143); E. E. Koch, Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. Stuttgart 1852—1853. 2. Auflage; Meister a. a. O. S. 16 ff.

weise veränderte Tonsätze über deutsche Lieder, 13 über lateinische Texte. Noch reichhaltiger ist die Ausgabe von 1544; dieselbe weist 63 Tonsätze über deutsche Lieder und 37 über lateinische Texte auf. Die letzte Ausgabe von 1551 enthält 78 Tonsätze über deutsche und 47 über lateinische Lieder. Ueber die Urheber der Singweisen, deren Ursprung nicht mit Bestimmtheit auf frühere Melodien zurückzuführen ist, geben sämmtliche Ausgaben des Gesangbüchleins nicht den geringsten Aufschluss, es ist also auch nicht zu bestimmen, welchen Antheil Walther an denselben hatte. Er kann daher der Beurtheilung nur als Setzer, nicht auch als Sänger jener Weisen unterliegen. Der Einfluss der geistlichen Tonkünstler auf die Lieder der Reformationszeit bestand damals vornehmlich im Setzen, d. h. in der harmonischen und contrapunktischen Aus- und Durchbildung der vom Sänger (Erfinder) gegebenen Melodie. Im alten gregorianischen Gesang wurden die vielen Dehnungen weggelassen, die für den volksmässigen Vortrag der ganzen Gemeinde unpassend erschienen. Andere Aenderungen wurden mit den Weisen der geistlichen und weltlichen Volkslieder vorgenommen. Oft war der Dichter selbst sein Sänger, d. h. er erfand die Melodie zu seinen Dichtungen, welche von ihm selbst oder von Tonkünstlern aufgeschrieben und mehrstimmig gesetzt wurden. Bei Vielen ist es unklar, ob sie Sänger und Setzer zugleich, oder nur eins von beiden waren. Die erstern wurden grösstentheils vergessen, dagegen die letztern in den Singbüchern aufgezeichnet, und deshalb später oft mit den erstern verwechselt. Ein ausgezeichneter Setzer nun war Walther. Die verschiedenen vermehrten und verbesserten Ausgaben des Gesangbüchleins beweisen, dass er bestrebt war, sein Werk auszubilden und den Anforderungen der schnell fortschreitenden Kirchenverbesserung gerecht zu werden. Zugleich ersieht man aber auch daraus den Beifall, welchen das Gesangbüchlein gefunden. Trefflich und eine genaue Kenntniss der verschiedenen Ausgaben desselben verrathend sind die Aeusserungen O. Kade's (a. a. O. S. 102 ff.) über die fortschreitende Entwickelung Walther's in Bezug auf veredelte flüssige Harmonie, geschmeidige Melodik, auf eine bisweilen sehr sinnreich, prachtvoll ausgearbeitete Stimmenverbindung und das sichtbare Streben nach innerer rhythmischer Gliederung. »Auch die in den ersten Ausgaben stark vernachlässigte Textstellung wird geregelter und sorgfältiger. Der Uebergang zur classischen Periode, der Einfluss des künstlerischen Fortschrittes, wird überall sichtbar.« Weiter fasst O. Kade (a. a. O. S. 106) die Verdienste Walther's in folgenden Worten zusammen: »In gläubiger unerschütterlicher Zuversicht, in religiöser reiner Begeisterung für die neue protestantische Richtung suchte Walther sein zwar einseitiges aber in bestimmtester Weise vorgezeichnetes Ziel, die musikalische Gestaltung des neuen Gottesdienstes zu erreichen. Trotz seiner nicht ausserordentlichen Begabung gelang es ihm, durch grossen Fleiss und eine fast unglaubliche Ausdauer, die Grundzüge zu derselben zu geben und auf lange Zeit hin festzustellen.« Derselbe Verfasser nimmt Walther ferner in Schutz gegen das bedingte Lob und den selbst offenen Tadel des trefflichen Winterfeld (Ev. Gemeinegesang. Bd. 1. S. 163—167). Ihm will es scheinen, als ob Walther in seinen späteren Arbeiten doch etwas mehr Berücksichtigung verdient hätte. Den Vorwurf der Unkenntniss der alten Kirchentonarten, welchen Winterfeld vorzugsweise auf die jonische Behandlung der phrygischen Melodie: »Gott hat das Evangelium« gründet, begegnet Kade mit dem Vorhalt, ob nicht Walther absichtlich eine derartige Verwechselung vorgenommen habe. Dass Walther, wie fast alle seine Zeitgenossen, die Melodie in den meisten Fällen in den Tenor gelegt, regt O. Kade zu der Frage an, ob der Meister dies nicht vielleicht principiell gethan habe. Dagegen vermisst Kade an Walther's Arbeiten »jene Ergebnisse und Früchte, welche sich durch Behandlung weltlicher Tonsätze für den geistlichen Tonsatz fast bei allen den Tonsetzern jener Zeit ergaben, die wenigstens theilweise mit dem weltlichen Liede und dem Madrigale sich beschäftigten.« Diese Früchte erkennt O. Kade vorzugsweise in Geschmeidigkeit und Elasticität in der Stimmenführung und in der Melodik, in freierer Beweglichkeit in der Harmonie und endlich in freierer rhythmischer Anordnung und Gliederung. In der einzigen Composition Walther's, welche nicht unbedingt der Kirche angehört, sondern mehr eine politische Färbung trägt*), will denn Kade auch grössere Freiheit und Durchsichtigkeit des Satzes bemerken, als in den geistlichen Compositionen des Meisters.

Die bereits in Nr. 14 abgedruckten Briefe Walther's an Albrecht, Markgraf von Brandenburg und Herzog in Preussen (Beilagen I. und II.), habe ich deshalb wörtlich mitgetheilt, weil Schreiben von Tonsetzern aus dieser Zeit ziemlich selten sein dürften. Jener Fürst, geboren 1490, war Domherr von Köln, 1510 Hochmeister des deutschen Ordens in Preussen. 1522 reiste er nach Deutschland, um dort entweder kräftigen Beistand zur Fortsetzung des Krieges gegen die Polen oder die Vermittelung des Reiches zu einem annehmbaren Frieden zu erhalten. Seine Bemühungen scheiterten jedoch. 1523 in Nürnberg lernte er Andreas Osiander kennen und hatte in demselben Jahre auch eine Zusammenkunft mit Luther. 1525 nahm er die Reformation an und erklärte sich zum Herzog in Preussen. Er war ein kluger, gelehrter und kunstgebildeter Herr, der 1568 starb. — Befremdlich erscheint es, dass der Markgraf, welcher mit Stoltzer, Senfl u. A. in freundlichem Briefwechsel stand, sämmtliche Schreiben Walther's unbeantwortet gelassen hat.

Feramors.

Lyrische Oper in 3 Akten von Anton Rubinstein.

Zum ersten Mal aufgeführt im Hoftheater zu Dresden am 24. Febr. 1863.

S. Die Kürze des Raums verbietet, auf die Handlung der Oper, auf die dichterischen Vorzüge oder den Mangel des Textbuches näher einzugehen,**) sowie darauf, dass die Oper ihre

*) »Ein neues christliches Lied« u. s. w. 1561.

**) Wir wollen indess doch unseren Lesern, denen das Sujet noch nicht auf anderem Wege bekannt geworden ist, dasselbe in kurzem Auszuge mittheilen, und benutzen dabei C. Banck's Worte im Dresdner Journal: »Die Dichtung ist von Jul. Rodenberg frei nach dem Hauptwerke Thomas Moore's »Lalla Rookh« (Tulpenwange), und zwar nach dessen Hauptinhalt verfasst. Mit dem Könige der Bucharei ist Lalla Rookh, Tochter des Beherrschers von Indien, verlobt und wird durch dessen Grosswesir dem Bräutigam nach Kaschmir zugeführt. An den Rastorten der Reise gewinnt ein junger, ihr vom Verlobten entgegengesandter Sänger, Feramors, durch seine poetischen Erzählungen und seine Persönlichkeit die Liebe der Braut, die den ihr bestimmten Bräutigam noch nie gesehen hat, zieht sich aber zugleich Unwillen und Feindschaft jenes Grosswesirs, Fadladin, zu. In Lalla Rookh kämpfen Pflicht und Liebe. Feramors, welcher der König selber ist und nur in jener Verkleidung das Herz seiner Braut erringen und prüfen wollte, wird bei einem Rendezvous mit der Prinzessin von Fadladin betroffen, geräth scheinbar in Gefahr, der ihn später sein eigener Wesir entzieht, und Lalla Rookh wird von höchster Seelenangst um den Geliebten gequält. In Kaschmir enthüllt sich zum Schrecken Fadladin's und zur Freude Lalla Rookh's der Sänger als

Steigerung schon am Ende des 2. Aktes erreicht und auch die Musik an dieser Stelle, mit der Gefangennehmung des frevelhaften Feramors und mit der Wuth des ihn verurtheilenden Volks ihren Höhepunkt hat: denn hierher wirft auch die Musik ihre grössten Massen, ihren schönsten Ausdruck und die Wirkung ist hier die gewaltigste. Unsere Besprechung beschränkt sich daher ausschliesslich auf die musikalische Seite des Gegenstandes.

Vor Allem stelle man sich unter der Oper keine solche in der durch Gluck, Mozart, Beethoven, Weber u. s. w. ausgeprägten Form vor, keine, die in selbständigen Arien, Duetten, Ensemble's, Chöre u. s. w. zerfiele. Vielmehr bildet das Ganze einen stetigen Fortlauf musikalischer Rhetorik ohne scharfe Scheidung zu einzelnen Sätzen, ganz in der durch Wagner eingeführten Weise. Und ist auch Rubinstein kein so tendenziöser Musiker, kein so revolutionärer Harmoniker, als Wagner, im Principe stimmt er, vielleicht ohne es zu wollen, mit diesem überein. Die Ouvertüre fehlt, wie bei Wagner (mit Ausnahme des »Tannhäuser«), eine kurze Instrumentaleinleitung führt unmittelbar in den 1. Akt hinüber. Dichterisch kündigt sich die Oper als »lyrische« an, und in der That enthält sie eine Menge echt lyrischer Stellen, Klänge der reinsten, zartesten Empfindung, gerade für musikalische Entfaltung höchst dankbare, ergiebige Partien. In dieser Beziehung aber ist der Componist entschieden hinter dem Dichter zurückgeblieben. Wäre Rubinstein Melodiker, er hätte es an diesem Stoffe in reichstem Maasse bethätigen können. Dass er sich diese Fülle von Aufforderungen dazu entgehen liess, giebt uns die Ueberzeugung, diese Seite der musikalischen Begabung fehle ihm, wie wir schon früher bei Gelegenheit seiner Lieder- und Instrumentalcompositionen vermuthen mussten. Wie bei Wagner, beherrscht nicht die Melodik, die lyrische Cantilene diese Musik, sondern die textliche Recitation, der dramatisch lebendige, dramatisch sprechende Wortvortrag. Der Gesang ist eine continuirliche Declamation der Textworte, die den lyrischen Ausdruck des Wortsinnes in erster Linie betont und dann erst das Gesangliche, das Melodische berücksichtigt, das demnach auch fühlbar zurücktritt, so sehr, dass kaum eine einzige Stelle sich durch prägnante Melodie dem Ohre bleibend einprägte und die Oper schon dadurch ein dauerndes Wohlgefallen gewänne. Was der Componist in melodischer Hinsicht allenfalls thut, ist die Erweichung des recitativen Gesanges zum Styl des Arioso; zu wirklich empfindungsvoller, gesangreicher Melodie bringt er es nirgends oder nur äusserst selten: ganz vereinzelt stiehlt sich hier und da ein melodiöses Motiv aus dem recitirenden Totalverlaufe hervor. Am Meisten gilt dies von den Duetten zwischen Feramors und Lalla Rookh, besonders von dem grossen Duette im 2. Akt (5. Scene): »Hier sind wir jetzt sicher, geliebtes Wesen.« Aber selbst diese Partien sind gewöhnlich nur zu Anfang gesangreich und schwungvoll; im weitern Verlauf verliert sich der weiche, warme Strom der Empfindung und macht dem epischen oder dramatischen Vortrage Platz. Dass alle Melodie in der Musik, dass besonders die Arie und die sonstigen Einzelgesänge in der Vocalmusik vom einfachen Liedsatze ausgegangen sind, merkt man den Rubinstein'schen Gesangformen nicht mehr an. Jenen ansprechenden Periodenbau aus melodiösen Motiven zu vier oder acht Takten, die sich dann in mehrfacher Wiederholung und Verknüpfung zu grössern Vocalsätzen ausspinnen, vermisst man bei ihm, wie schon bei Wagner. Die Melodik nimmt nur Anläufe, thut nur mitunter einen vielversprechenden Aufschwung; aber es fehlt dem Componisten die Kraft, die Stetigkeit der Empfindung, in der begonnenen Weise fortzufahren.

König, die Geschichte schliesst fröhlich, und dem hohen Liebespaare gesellt sich ein anderes zu, der Wesir des Königs und die Gefährtin der Prinzessin, Hafisa, welche Fadladin auf der Reise vergebens mit seinen verliebten Anträgen verfolgt hat.

Für die fehlende Melodik hilft er sich durch gewisse Eigenthümlichkeiten der Stimmenführung und macht von diesen einen so häufigen Gebrauch, dass man sie geradezu Manier nennen muss. Dahin gehören die durch ganze lange Stellen fortgeführten Orgelpunkte, bei denen eine Stimme einen einzigen Ton aushält, während dazu die übrigen Stimmen eine freie akkordliche Bewegung ausführen. Zumal für lang ausgehaltene Dominanten und das Verschweben der Singstimme auf der Dominante (den sogenannten Halbschluss) bekundet der Componist eine ganz besondere Vorliebe.

Natürlich gestalten sich bei dieser recitativisch freien Stimmenführung auch die Ensemblesätze eigenthümlich. Dadurch nämlich, dass keine Stimme eine bestimmte Melodie durchführt, sondern sich in syllabirendem Sprechgesange ergeht, bekommen die Ensemble's etwas Zerstückeltes, Zerhacktes, Zusammenhangloses, das wir an den melodisch vollklingenden Ensemble's der früheren Oper nicht gewohnt sind. Die Stimmen bewegen sich nicht in stetigem Flusse fort, halten keinen gesangmässigen Tongang fest, sondern setzen hier ein und hören dort wieder auf, werfen hier ein Stück Recitativ in den allgemeinen Gesang hinein und an einer andern Stelle ein anderes — lauter scheinbar extemporirte Fragmente, ein gleichzeitiges Parlando mehrer Stimmen miteinander. Trotzdem aber bringt der Componist regelmässig ein höchst wohlklingendes Ganzes zu Stande, wahrt jeder Stimme ihre charakteristische Eigenthümlichkeit und verwebt die Stimmen unter einander zu einem höchst kunstvoll gebauten, fein gearbeiteten Total, dessen Wirkung zarter, man möchte sagen geistiger ist, als bei einem melodisch geführten, melodisch sinnlichen Ensemblesatze.

Hauptsächlich aber entschädigt uns der Componist für die mangelnde Melodik durch einen ganz andern Vorzug, der zugleich die hervorragendste und fesselndste Seite seiner Musik ausmacht, nämlich durch den fremdländischen oder, wenn man es so nennen will, orientalischen Grundton, der sie von Anfang bis zu Ende durchdringt. In dieser Beziehung hat der Componist den Dichter übertroffen: denn die Musik hat unvergleichlich mehr Localton und Nationalcolorit, als das Textbuch. Dass in dieser Receptivität für fremde Originalweisen Rubinstein's Stärke bestehe, entnahm man schon früher aus seinen »Liedern«; und in gleicher Weise ist seine erste Oper: »Die Kinder der Haide« gerade da am Originalsten und Reizendsten, wo er magyarische oder serbische oder russische Volksmelodien in die Musik verwebt oder seine eigene Musik diesen Melodien ähnlich bildet. In »Feramors« aber ist der fremdartige Grundklang durchgehendes Merkmal: alle einzelnen Nummern der Oper haben einen eigenthümlichen, noch nicht gehörten Charakter. Worin dieser eigentlich bestehe, lässt sich vorläufig noch nicht sagen. Es können möglichenfalls auch hier russische, türkische, tscherkessische Originalmelodien sein, womit der Componist seine Musik garnirt hat — das Geheimniss selbst aber ist hiermit noch nicht gelöst. Vielmehr hat die ganze Musik einen Zuschnitt, den wir an unserer bisherigen Musik nicht gewohnt sind. Die Oper erinnert in keinem Stücke an unsere classischen Tonwerke, auch nicht direct an die Romantiker, obgleich sie mit diesen noch die meiste Verwandtschaft hat; sie klingt nirgends nach einem deutschen Liede, einer französischen Romanze, einer süsslichen italienischen Arie — mit einem Wort: sie klingt fremdartig.

Am Meisten wahrnehmbar ist diese Originalität in den grossen Sätzen, also den Chören, den Ballets und den Finale's, in deren breiten Rahmen sich dem Componisten der ganze Reichthum der Darstellungsmittel, der ganze bunte Wechsel der musikalischen Farben und Töne, der Style und Tongattungen darbot. Es wäre eine anziehende und wohl noch von Niemand unternommene Aufgabe, den exotischen Charakter der Rubinstein'schen Opernmusik auf ganz bestimmte musikalische Kenn-

zeichen und Kunstgriffe, auf nachweisbare Specialitäten und Beispiele zurückzuführen: hier die melodische Eintönigkeit, die kurze, plumpe Rhythmik der türkischen Janitscharenmusik nachzuweisen, an anderen Stellen etwa die Verwandtschaft seiner Melodien mit orientalischen Volksweisen aufzuzeigen und so im Ganzen darzuthun, worin denn streng genommen die Rubinstein'sche Melodik, Harmonik u. s. w. von dem uns geläufigen Zuschnitt der Musik abweiche, was es im Grunde sei, wodurch sie uns so phantastisch und wunderlich anmuthe, wie ihr Schauplatz, der Orient. Für jetzt können wir nur den originellen Grundklang selbst constatiren und müssen hinzufügen, dass er in der höchst pikanten, durch und durch eigenartigen Ballettmusik seinen Höhepunkt erreicht. Dass das Orchester, die Instrumentirung der Oper nicht die schlechtesten Farben zu dem originellen Tongemälde geliefert haben wird, ist bei einem Componisten selbstverständlich, dessen Schwerkraft weniger in der lyrischen Melodik des Gesanges, als im instrumentalen und orchestralen Theile der Musik ruht.

Berichte.

Berlin, im März. *R. W.* Unsere bisher ziemlich stille Saison hat sich in den letzten Wochen bedeutend belebt, freilich im grossen Ganzen mehr der Quantität, als der Qualität der Musik nach. Ein wichtiger Factor für die letztere fehlt in diesem Winter fast gänzlich, nämlich Ferdinand Laub, der, durch den glücklichen Zufall eines Hofconcerts hierhertelegraphirt, sich nur ein einziges Mal im Vereine mit seinen alten Quartettgenossen öffentlich hören liess. Ist man aber seit sieben Jahren an Laub's Spiel gewöhnt, so ist man dadurch auch verwöhnt und vermisst es auf's Schmerzlichste. Geiger, wie Oertling, der am 18. vorigen Monats ein schwachbesuchtes Concert gab, oder wie Zimmermann, der in diesen Tagen seinen mit Herrn Stahlknecht veranstalteten Concertcyclus für Kammermusik beschloss, haben unstreitig ihre oft anerkannten Verdienste, vermögen aber nicht, den Anforderungen an Technik und durchgeistigtes Spiel zu genügen, die eine Stadt, wie Berlin, zu stellen berechtigt ist und somit auch nicht die schmerzlich empfundene Lücke in unserem Musikleben auszufüllen. Von wirklich künstlerischer Bedeutung sind, schon wegen der dabei zu Gebote stehenden ausgezeichneten Kräfte, die Concerte des Domchors und der Singakademie. Beide Institute traten in letzter Zeit mit sehr gelungenen Aufführungen hervor. Das Domchorconcert lieferte wieder einen reichen Beitrag von hier noch nicht gehörten Werken älterer italienischer, wie deutscher Meister, unter denen Heinrich Schütz mit einer zumal in der Klangwirkung ganz wunderbar schönen Motette »Selig sind die Todten« mächtig hervorragte. Das historische Interesse, das diese Concerte dadurch gewähren, dass sie den reichen Schatz älterer Vocalmusik einem grösseren Hörerkreise zugänglich machen, ist neben der Vorzüglichkeit der Ausführung der Gesänge ein nicht zu unterschätzendes Verdienst derselben. Die Singakademie führte in Zeit von vier Tagen zweimal, und zwar vor überfülltem Saale, Haydn's Jahreszeiten auf; ein unwiderleglicher Beweis dafür, dass wir hier noch unendlich weit zurück sind in der Erkenntniss der Verdienste der neudeutschen Schule. — Der Bachverein, unter Leitung des Organisten Rust, trat mit einer Aufführung des S. Bach'schen Weihnachtsoratoriums hervor. Nur vier von den einzelnen, dies Werk bildenden Cantaten kamen zu Gehör, aber diese vollständig, bis auf eine einzige Arie, die fortblieb. Wenngleich der, im Vergleich zu andern Werken des grossen Meisters, überaus lieblichen Composition gewiss ein bedeutender Reiz durch Fortlassung des Orchesters entzogen wurde, so verfehlte sie doch auch mit Clavierbegleitung nicht, einen tiefen und befriedigenden Eindruck hervorzurufen. Die chorischen Leistungen des Bachvereins können sich, schon des kleinen Sängerpersonals wegen, freilich mit unseren grossen Gesangsinstituten nicht messen, doch sind sie ausreichend, um den Zweck des Vereins, die Erweiterung der Kenntniss Bach'scher Musik, zu erreichen, und jedenfalls verdient das Streben des Dirigenten, wie der Mitglieder, volle Anerkennung. — Zur Vorfeier von Mozart's Geburtstag hatte die unter Leitung des Professor Dr. Th. Kullak stehende »Academie der Musik« am 25. vorigen Monats eine Feier veranstaltet, die ein erfreuliches Zeugniss, sowohl für den in diesem Institute herrschenden Geist, als auch für die praktischen, bei den Schülern erzielten Resultate lieferte. Die Orchester- und die Chorclasse, sowie eine Gesangschülerin und mehrere Clavierspielerinnen betheiligten sich im Verein mit den Lehrern der Anstalt an der Ausführung Mozart'scher Compositionen, von denen wir als besonders gelungen die Figaro-Ouvertüre, das Dmoll-Concert, die beiden Zerlinenarien, die Sonate für zwei Pianos und das Clavierquartett in Es-dur erwähnen. — Unter den beiden neuen Opern, welche die unermüdliche Direction des Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theaters in letzter Zeit dem Publikum vorführte, überragt die an Umfang viel kleinere von Offenbach »Apotheker und Friseur« die andere in jeder Beziehung um Vieles. Wenngleich das Offenbach'sche Werkchen nur eine Blüette zu nennen ist, deren Hauptreiz und Verdienst in der sehr geschickten Nachahmung des Opernzopfstyls liegt, so ist sie doch gegen »die Fischer von Catania« von Maillart ein Meisterwerk ersten Ranges. Die Librettisten haben sich in letzterem Werke auf das Ungenirteste des Scribe'schen Textes zur Stummen von Portici bedient, ohne jedoch dabei sonderlich zu prosperiren, und der Componist hat Alles geleistet, was Gedanken- und Geschmacklosigkeit zu leisten vermögen. Er bietet ein Tanzalbum, welches allerwärts seine Melodien entlehnt, anstatt einer Opernmusik. Was nicht Tanzcharakter hat, ist indess noch weit schlimmer, denn darin herrscht die blasse, sentimentale Bänkelsängerphrase vor. Also — vorüber, vorüber!

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

Die Pariser Verlagshandlung G. Brandus und S. Dufour (Rue Richelieu, 103) hat soeben den Prospect zu einer Subscription auf ausgewählte und noch ungedruckte Musikwerke von M. A. Elwart ausgegeben. Dieser in Deutschland noch ganz unbekannte Componist (Professor der Harmonie am kaiserl. Conservatorium seit 1832) scheint sich bis jetzt auch in Frankreich nur durch die Veröffentlichung wissenschaftlicher Abhandlungen und geschätzter Messen bekannt gemacht zu haben. Er soll aber der Mehrzahl der jüngeren Componisten in Paris als Führer gedient haben, und man nennt unter seinen Schülern u. A. A. Grisar, Th. Gouvy, A. Maillart, E. Prüdent. Die Werke, auf welche die Subscription ausgegeben wird, zerfallen in Kammermusik für Instrumente und Gesang, — Kirchenmusik (Messen, Hymnen, Motetten) — Concertmusik (Ouvertüren, Symphonien), — Oratorien und »Symphonie-Oden«, — »Musique d'orphéons« (Vocalmusik ohne Begleitung), — endlich dramatische Musik (komische und grosse Opern). Das Nähere kann aus dem Prospect ersehen werden, welchen die Verlagshandlung auf Verlangen mitzutheilen gewillt ist.

In vier »Mitgliederconcerten« des Musikvereins in Graz, unter der Leitung des neuen, wie es scheint sehr thätigen Directors, Dr. W. Mayer (derselbe hat auch Vorlesungen über Compositionslehre gehalten), kamen in der abgelaufenen Saison u. a. zur Aufführung: Symphonie in A-moll von Mendelssohn, in B-dur und in F (pastorale) von Beethoven; Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber, zu »Vampyr« von Lindpaintner, zu Leonore Nr. 1 von Beethoven, Concerte für Clavier von Schumann, für Clarinette von Weber; Musik zu Shakespeare's »Othello« von W. A. Ambros; Arien aus Don Juan und Figaro's Hochzeit von Mozart; Lieder und mehrstimmige Gesänge von W. Mayer, Mendelssohn und Meyerbeer. Unter den Pianisten, die sich hören liessen, ist Hr. W. Treiber zu nennen; unter den Sängerinnen Frl. Archer, eine begabte und strebsame Dilettantin. — Die in Leipzig wohlbekannte ausgezeichnete Sängerin Opravil (Orwil),

jetzt verehlichte Flinsch, hat im Februar in ihrer Vaterstadt Graz sich in zwei Concerten hören lassen; einmal in einem geistlichen Concert in der protestantischen Kirche, dann in einem selbstveranstalteten, in dem sie Liedervorträge zum Besten gab. In dem ersten wirkten Herr Fuchs als Orgelspieler und der Violinist Herr Hofcapellmeister Pott mit; in dem andern der Pianist Herr W. Treiber und eine sehr vorzügliche Dilettantin Frau W. von Müllenau.

In Wien kam am 27. März ein neuaufgefundenes Oratorienfragment »Lazarus« von Fr. Schubert durch die Gesellschaft der Musikfreunde (Director Joh. Herbeck) zur Aufführung. Die Wiener Zeitungen bringen darüber theils höchst enthusiastische, mit ingrimmigen Ausfällen auf die Sorg- und Thatlosigkeit der Firma »vormals Diabelli« gespickte Referate, theils kühle und nüchterne Kritiken, welche letztere finden, dass Schubert's Romantik sich mit dem biblischen Stoff nicht recht vertrage. (Wir bringen nächstens ein bereits eingelaufenes Referat unseres ✕ Correspondenten, der ein grosser Schubert-Verehrer ist, und bemerken nur, dass es schwer halten wird, die divergirenden Urtheile zu versöhnen, da das Werk gerade seinen wichtigsten Theil, den dritten, vermissen lässt, der allein über die dauernde Wirkungsfähigkeit entscheiden könnte, nämlich den die Auferweckung des Lazarus behandelnden. D. Red.)

In Breslau wurde am Charfreitag Graun's Tod Jesu aufgeführt.

Leipzig. Sonntag den 12. April fand in der Nicolaikirche zu einem wohlthätigen Zweck eine Musikaufführung statt, an der sich Herr Domorganist Ritter aus Magdeburg und der Thomanerchor betheiligten. In der folgenden Nummer mehr darüber.

ANZEIGER.

[108] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Blume, Alfr., Op. 6. 6 Lieder f. eine Singstimme mit Pianoforte	— 15
Eschmann, J. K., Op. 25. **Rosen und Dornen.** 9 kleine charakteristische Studien für Pianoforte	1 —
—— Op. 37. **Tröstelnsamkeit.** 8 kleine Clavierstücke	1 —
Favarger, E. A., Op. 16. **Der Thautropfen** (The Dewdrop). Bluette de Salon pour Piano	— 10
—— Op. 19. **Der Rosen Schönste** (The Rose of Roses). Salon-Walzer für Pfte.	— 15
—— Op. 20. **Clarice.** Melodie für Pfte.	— 10
—— Op. 21. **Nonchalance.** Fantaisie pour Piano	— 12½
Gregoir, Jos., Op. 99. **L'Ecole moderne.** Etudes pour Piano. Cah. 1	2 —
Jungmann, Louis, Op. 16. Caprice pour Piano	— 22½
—— Op. 19. Polonaise pour Piano	— 17½
Kania, Em., Op. 21. 2 Valses p. Piano. Nr. 1 (As). 12½ Ngr. Nr. 2 (Es). 15 Ngr.	— 27½
Lysberg, Ch. B., Op. 94. **Sur l'onde.** Petit Poème musical pour Piano	— 10
—— Op. 95. **Chant d'Helvétie.** 2me Fantaisie sur Guillaume Tell de Rossini, pour Piano	— 25
Mayerhöfer, A., Op. 1. Fantaisie-Mazurka pour Piano	— 12½
—— Op. 2. Rêverie-Nocturne pour Piano	— 12½
—— Op. 4. Grande Polka caractéristique pour Piano	— 15
Mozart, W. A., Sonaten für Pfte. und Violine, für Pfte. zu 4 Händen eingerichtet von R. Wittmann. Nr. 6 (D).	1 5
Noch, R., Op. 15. Berceuse pour Piano	— 15
—— Op. 16. Fantaisie sur **trois Chants religieux polonais**, p. Piano	— 22½
O'Kelly, Jos., Op. 23. **Plainte de l'exilé.** Cantabile p. Piano	— 12½
—— Op. 24. **L'Enrôlement.** Marche pour Piano	— 15
—— Op. 25. **Fusées volantes.** Esquisse musicale pour Piano	— 17½
Schumann, Rob., Op. 5. Impromptus über ein Thema von Clara Wieck, f. Pianoforte. Neue Ausgabe, mit einem Anhange, die Varianten der ersten Ausgabe enthaltend	1 —
—— Der Anhang allein	— 10
Tonel, Léonie, Op. 26. **Pendant la valse.** Scène dramatique für Pianoforte	— 12½
—— Op. 27. **La coupe en main.** Brindisi pour Piano	— 12½
—— Op. 28. **Vision.** Romance sans paroles pour Piano	— 10

[104] Im Verlage von **B. Schott's Söhnen** in Mainz ist erschienen:

Beethoven. 9°. Sinfonie mit Chor, vierhändig bearbeitet von **S. Bagge.** Pr. 6 fl.

Mozart. Sechs Sinfonien, vierhändig bearbeitet von **S. Bagge.** Nr. 1 in C. Nr. 2 in G-moll. Nr. 3 in Es. Nr. 4 in D. Nr. 5 in C. Nr. 6 in D. Jede Pr. 2 fl. 24 kr.

[105] **Wichtig für Compositeure!**

Die Notenstich- und Druck-Anstalt
von
A. O. Hammer & Co. in Wien,
Biberbastei 659.
übernimmt zu sofortiger Ausführung **Compositionen** in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.
Zugleich werden **gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.**

[106] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Rth. Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 33. Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und 2 oblig. Hörner. Op. 81b in Es n.	— 18
—— Nr. 50. 51. 52. Quartette für Streich-Instrumente: Op. 131 in Cis moll. — Op. 132 in A-moll. — Op. 135 in F. n.	2 6
—— Nr. 53. Grosse Fuge für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell. Op. 133 in B n.	— 18
—— Nr. 148—151. Sonaten für Pianoforte allein: Op. 79 in G. — Op. 81a in Es. — Op. 90 in E m. — Op. 101 in A. n.	1 15
Stimmen-Ausgabe. Nr. 33. Sextett f. 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und 2 oblig. Hörner. Op. 81b in Es n.	— 21
—— Nr. 51. 52. Quartette für Streich-Instrumente: Op. 132 in A m. — Op. 135 in F n.	2 6
—— Nr. 53. Grosse Fuge für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 133 in B n.	— 24

Vollendet sind nunmehr folgende Serien:

Serie VI: Quartette für Streichinstrumente, Partitur-Ausgabe Pr. n. 11 Thlr. 6 Ngr. Stimmen-Ausgabe Pr. n. 16 Thlr. 21 Ngr.
Serie VII: Trios für Streichinstrumente, Partitur-Ausgabe Pr. n. 2 Thlr. 12 Ngr. Stimmen-Ausgabe Pr. n. 3 Thlr. 9 Ngr.
Serie XV: Werke für Pianoforte zu 4 Händen Pr. n. 1 Thlr. 6 Ngr.

Subscriptionen auf das Ganze der Ausgabe wie auf einzelne Serien werden fortwährend angenommen. Prospecte sind unentgeltlich in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben.

Leipzig, im April 1863. **Breitkopf und Härtel.**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. April 1863. **Nr. 17.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Beethoven im Malkasten. — Recensionen (L. Nohl: Mozart. Musik für Gesang mit Begleitung). — Der Abt von St. Gallen. — Musikleben in Dresden. — Berichte aus Leipzig, Salzburg und Freiberg. — Nachrichten. — Anzeiger.

Beethoven im Malkasten.

Φ Vor Kurzem las man in der Kölnischen Zeitung, allerdings bescheiden unter den Inseraten versteckt, folgenden kleinen Aufsatz:

Eine Illustration der Symphonie pastorale.

* Düsseldorf, 7. Februar.

»Lebende Bilder« sind von je her eine grosse Liebhaberei der Düsseldorfer Künstler gewesen, und sie haben in ihrer Darstellung eine eigenthümliche Geschicklichkeit ausgebildet; nirgendwo versteht man es so gut, wie in Düsseldorf, diese malerisch-theatralischen Darstellungen zu einer Vollkommenheit zu bringen, welche selbst den ernsteren Kunstfreund erfreut und überrascht; nirgendwo aber auch hat man dieses ursprüngliche Gesellschaftsspiel mit solchem Eifer und Ernst von wirklich künstlerischem Standpunkte aus erfasst. Die grosse Fertigkeit der Düsseldorfer Landschaftsmaler in decorativer Malerei trägt sehr viel zur Vollkommenheit dieser Darstellungen bei, welche vor einem grösseren Publikum und unter weniger beschränkten Umständen sich jedenfalls einen noch weiteren Ruf erworben hätten, wie sie ihn schon besitzen. Man hat sich schon vor Jahren nicht mehr damit genügen lassen, nur hübsche Situations- und Costumebilder nachzuahmen, — man hat sich an grossartige und ernste Werke gewagt und Dinge geleistet, welche in Bezug auf die mechanische Inscenesetzung den grössten Theatern Ehre machen würden. Bei verschiedenen Festen und Gelegenheits-Aufführungen hat besonders der Künstlerverein »Malkasten« mit seinen reichen und vielseitigen künstlerischen Kräften viel Schönes geschaffen, von welchem man mit Recht bedauern kann, dass es von so kurzer Dauer ist.

Neuerdings aber genügt den Meistern in diesem Fache das gewöhnliche lebende Bild nicht mehr, — man ist zu einer Art von halbdramatischen Darstellungen übergegangen: wechselnde Gruppen und wandelnde Decorationen mit musikalischer, manchmal auch declamatorischer Begleitung. In dieser Weise ist Ende vorigen Monats, bei Gelegenheit eines Festes der Künstler-Liedertafel in Düsseldorf, eine Illustration zu Beethoven's Pastoral-Symphonie dargestellt worden in einer Reihe von beweglichen lebenden Bildern, in welchen pantomimisch und malerisch die Situationen erscheinen, welche der Tondichtung zum Grunde liegen.

Wie die Symphonie, zerfiel auch die Darstellung in drei Haupttheile. Das erste Bild bringt eine heitere Sommer-Landschaft in Morgenbeleuchtung, links weite Ferne, rechts eine Baumgruppe mit einer weidenden Heerde und ihrem Hirten. Schnitter ziehen heran und die Ernte beginnt, der Dorfpfarrer tritt herzu, eine städtische Familie kommt lustwandelnd heran und lässt sich nach dem Dorfe weisen. Der Mittag und der Aufbruch der Schnitter schliesst die erste Bilderreihe. Der zweite Satz beginnt, und die Landschaft verwandelt sich, indem sie sich leise seitwärts zieht, als drehe der Beschauer sich auf seinem Standpunkte herum; ein reizendes Thal zwischen waldigen Höhen, von einem lustigen Bache durchzogen, schattende Bäume, durch deren Laub die Sonnenstrahlen blitzen; holzlesende Kinder erscheinen und spielen am Bache; die Städterfamilie kommt heran, die Eltern lagern sich im Schatten, ein junges Liebespaar sucht Blumen und fängt Schmetterlinge, lagert sich endlich zu den Eltern ins Gras. Mit einer ruhigen, idyllischen Gruppe schliesst der zweite Satz. Beim dritten Satze finden wir uns mitten im Dorfe vor dem Wirthshause, wo die Bauern lustig tanzen, Streit unterbricht den Tanz; er wird geschlichtet und der Tanz beginnt von Neuem, aber das Gewitter bricht herein. Alle Figuren verschwinden und nur die entsprechende malerische Darstellung begleitet die Musik. Das Gewitter zieht vorüber, es zeigt sich ein Regenbogen, einzelne Landleute treten aus ihren Häusern heran, die Sonne sinkt und beleuchtet noch zuletzt das hohe Kirchendach, der Pfarrer tritt herzu, und wie die Abendglocke herüber tönt, beten Alle den Abendsegen. Damit schliesst das Ganze.

Wenn eine Darstellung wie die geschilderte von ernsten Musikfreunden auch vielleicht als eine den Zuhörer zerstreuende Spielerei betrachtet werden mag, so bot sie doch dem Unbefangenen einen wirklich erfreuenden, begeisternden Genuss, um so mehr, als die ganze Aufführung im höchsten Grade gelungen war. Die vortrefflichen landschaftlichen Decorationen waren von Oswald Achenbach mit seiner gewöhnlichen Meisterschaft gemalt, die Maschinerie hatte Otto Windscheid geschaffen. Die Leitung des Ganzen hatte Max Hess übernommen, von welchem auch das scenische Arrangement und gewissermaassen die ursprüngliche Composition der ganzen Aufführung ausgegangen war.

Sollte die Schilderung des Unbefangenen noch einen Zweifel übrig lassen, ob wirklich zu diesen nicht blos lebenden, sondern wandelnden Bildern die Beethoven'sche Symphonie vollständig aufgeführt worden sei, so muss leider constatirt werden, dass wirklich im Malkasten eine vollständige Orchester-Aufführung der Pastoralsymphonie auf solche Weise illustrirt worden ist.

Dass unbefangene Zuhörer, welche sich selbst harmlos ernsten Musikfreunden gegenüber stellen, erfreut sind, wenn ihnen die Mühe des Zuhörens durch das Zusehen er-

leichtert wird, und die Verkoppelung der Malerei mit der Musik ohne Weiteres als eine Verdoppelung des Genusses dankbar annehmen, lässt sich begreifen. Sie werden es wahrscheinlich nur als eine angemessene Steigerung der Wirkung auf Unbefangene ansehen, wenn z. B. der Vogelgesang aus dem Orchester in die Landschaft versetzt, dem Donner beim Gewitter durch entsprechende Maschinen, den frommen Empfindungen durch Glockengeläute hinter der Leinewand nachgeholfen würde. Ja, für sie liesse sich der Genuss verdreifachen, wenn man auch den Geschmack nicht leer ausgehen liesse. Das Erwachen heiterer Empfindungen könnte durch einen guten Bissen nur gefördert werden, die Scene am Bach würde durch eine Tasse Kaffee angenehm belebt, und wie würde eine Schale frischer Milch die dankbaren Gefühle durch die Freude darüber erhöhen, dass sie bei dem vorangehenden Gewitter nicht, wie bei dem weiland Vogler'schen, sauer geworden wäre!

Doch ohne Scherz! Dieses Publikum, welches bei völligem Mangel an Sinn und Bildung für Kunst, für seine Sucht nach Zerstreuung das Aushängeschild der Unbefangenheit gebraucht, hat genug an dem Goethe'schen

Wie und wo ich mich vergnüge
Mag es immerhin geschehen.

Auch ist bei dem grossen Apparat, den solche Vergnügungen verlangen, nicht eben zu besorgen, dass sie in weiteren Kreisen den Geschmack verderben. Allein was die Sache ernsthaft und in gewissem Grade zu einer signatura temporis macht, ist der Umstand, dass ernsthafte Künstler, Künstler von Namen und Bedeutung in solcher Weise mit einem grossen Kunstwerk umgehen, ohne sich, wie es scheint, darüber klar zu werden, dass sie es in seinem innersten Wesen als Kunstwerk angreifen und aufheben.

Wenn die Düsseldorfer Landschaftsmaler in Erholungsstunden ihre »grosse Fertigkeit in decorativer Malerei« auch zur Unterhaltung von Unbefangenen verwenden wollen, so ist darüber nicht zu rechten: jeder kann seine Perlen — verschenken. Zu allen Zeiten haben grosse und geniale Künstler eine Freude daran gefunden, in Aufgaben eines heiter erregten Augenblicks spielend Kraft und Laune zu bewähren, und wenn sie übermüthig weder sich noch andere, noch die Würde der Kunst schonten, so entschädigt oder entschuldigt die übersprudelnde Kraft. Aber hier handelt es sich nicht um eine geniale Laune, sondern um einen ernstlichen, mit einer, man möchte sagen, philisterhaften Sorgfalt ausgeführten Versuch, ein musikalisches Kunstwerk durch malerisches Beiwerk in seiner Wirkung zu erhöhen.

Lebende Bilder mit Musik in Verbindung zu bringen, ist zwar keineswegs etwas Neues. Allein man hat dann die Musik angewendet, um die Stimmung hervorzurufen, in welcher das Bild angeschauet werden soll; je flüchtiger der Moment des Sehens vorübergeht, um so mehr wünschte man den Eindruck durch die entsprechende Stimmung zu sichern und zu verstärken. Deshalb wird denn auch meistens ein angemessenes Musikstück vorher ausgeführt, als Vorbereitung auf das Schauen; dasselbe, während das Bild sichtbar wird, fortdauern zu lassen, hat schon Bedenken — je wirksamer es ist, um so eher wird es den Beschauer zerstreuen. Jedenfalls wird hier die musikalische Wirkung nur als ein Analogon für die malerische herangezogen; sie soll nicht dasselbe noch einmal nur in anderer Form ausdrücken, was im Bilde zur Anschauung gebracht wird, sondern verwandte Empfindungen erregen und dadurch die Wirkung der Malerei vorbereiten, verstärken, innerlicher machen.

Der Pastoralsymphonie gegenüber aber hatte die Malerei sich diesmal eine andere Aufgabe gestellt. Beethoven hat es selbst verrathen, dass die Eindrücke des Landlebens den Anlass zu dieser Symphonie gegeben haben; da so manches, was in der Natur Klang und Ton hat, hier zum künstlerischen Motiv wiedergeboren ist, mochte er es angemessen finden, anzudeuten, dass das nicht zufällig, noch unbewusst sei, wobei er sich denn auch um der Schwachen willen verwahrt hat, dass er nicht habe malen wollen, sondern Empfindungen ausdrücken. Wenn nun ein Landschaftsmaler, der musikalischen Eindrücken zugänglich ist, durch Beethoven's Musik sich so angeregt fühlen sollte, dass er aus dieser Stimmung heraus ein landschaftliches Bild produciren wollte, so wäre dagegen sicherlich nichts einzuwenden. Allein so gewiss er ein wahrer Künstler ist, so gewiss wird, wenn er an die Composition und an die Ausführung des Bildes geht, die Natur selbst, welche für ihn die erste und echte Quelle künstlerischer Conception und bei allen Detailstudien Vorbild und Gesetz ist, nicht minder auch die eigenthümlichen Voraussetzungen und Bedingungen, an welche ein Werk der Malerei — insofern es eben ein malerisches Kunstwerk — nothwendig gebunden ist, über jene musikalische Anregung so entschieden die Oberhand gewinnen, dass seine Landschaft sicher nicht als eine eigentliche Reproduction eines Beethoven'schen Symphoniesatzes wird gelten können. Mag die Erinnerung daran für ihn Werth behalten, weil sie ihm den subjectiven Ausgangspunkt seiner künstlerischen Thätigkeit bezeichnet; objective Geltung für die Auffassung seiner künstlerischen Leistung kommt ihr nicht zu. Man kann dreist behaupten, je besser ihm sein Werk gelungen ist, um so weniger wird ein musikalischer Beschauer des Bildes sich etwa an bestimmte Stellen der Symphonie, oder überhaupt an diese erinnert finden. Wenn ein durch schöpferische Begabung der Beethoven'schen Natur nahe verwandter Maler eine Landschaft im Gemälde wiedergäbe, ohne von Musik etwas zu wissen, dann wäre es noch eher denkbar, dass sie den musikalischen Eindruck wieder hervorriefen, weil die Uebereinstimmung der poetisch-productiven Natur in verschiedenen Künstlern analoge Aeusserungen und Wirkungen hervorbringen wird. Allein was wäre dann das mehr als eine interessante Erscheinung? Wer wirklich für die Kunst oder auch nur für eine Kunst empfänglich ist, der wird jedes Kunstwerk als das, was es an sich ist, auffassen und auf sich wirken lassen, das Bild als Bild und die Symphonie als Symphonie. Die Neigung und die Fähigkeit, bei allem Möglichen an alles Mögliche zu denken, ist eine für das künstlerische Geniessen höchst gefährliche Folge vielseitiger Bildung.

So hoch gegriffen war aber diese Aufgabe gar nicht einmal. Hier war es offenbar die Absicht, gewissermaassen landschaftliche Bilder zu reproduciren, wie sie Beethoven den Impuls zu seiner musikalischen Schöpfung gegeben haben konnten, durch den Anblick derselben die Intentionen des Componisten hervorzuheben und aus der schwankenden Dämmerung der Töne in das klare Licht der Farben zu versetzen. Der Maler wollte der Dolmetscher des Musikers werden und unternahm das Wagstück, seine Deutung unmittelbar mit dem Original zu verbinden; wie wenn Jemand, während auf der Bühne ein Shakespeare'sches Drama englisch gespielt wird, im Parterre zu Nutz und Frommen derer, welche nicht folgen können, die Schlegel'sche Uebersetzung vorlesen wollte. Ein solches Unternehmen ist von Grund aus verfehlt und muss im Einzelnen zu schlimmen Missgriffen führen.

Ganz abgesehen von der Einführung des schnurrbärtigen Dorfpastors, den Niemand aus der Pastoralsymphonie

heraushören wird, ist die Interpretation des Scherzo in dieser Verkörperung doch eine starke Zumuthung an den guten Geschmack. Allerdings ist es eine verbreitete Meinung, Beethoven habe in dem Zwischensatze des Scherzo in $^2/_4$ einen Streit unter den Tanzenden darstellen wollen. In Wien hat sich auch die Sage dazu gebildet und localisirt. In der Nähe von Heiligenkreuz zeigt man das Wirthshaus, an dem Beethoven ganz erfüllt von Pastoralgedanken vorübergegangen sein soll, als grade ein Gast unter lustiger Tanzmusik an die Luft gesetzt wurde. Es war der Fagottist des ländlichen Orchesters, der unsanft vor die Thür gebracht wurde und, nachdem er sich und sein Instrument aufgesammelt, im Weitergehen unwillkürlich an der passenden Stelle in die noch schallende Musik seine Bassnoten hineinblies, was sich denn Beethoven wohl merkte und in seiner Symphonie anbrachte. So wirkt die sagenbildende Kraft noch heute fort und dichtet aus der unwiderstehlichen Wirkung jener köstlichen Stelle eine Erzählung heraus, die durch die komische Situation die Wahrheit jenes drastischen Effekts anschaulich macht. Wer das nun für baare Münze nimmt und das wahre Verständniss der Musik erst durch den Glauben an das historische Factum sich zu verdienen meint, der wird hoffentlich durch seinen Glauben selig. Wer aber während der Beethoven'schen Musik in usum delphini eine Prügelei arrangirt, und das gar zweimal, wenn das Scherzo wiederholt wird, was für ein Zeugniss stellt der sich aus?

Ueberhaupt aber fühlt ja Jeder, der mit einigermaassen feinem Sinn für künstlerische Wirkung begabt ist, dass durch dieses unmittelbare Hinrücken des Realen neben die durch ganz besondere Organe vermittelte Auffassung und Darstellung desselben, auch wo nicht geradezu fehlgegriffen oder allzu derb dreingeschlagen wird, jedenfalls etwas Ueberflüssiges und daher die eigentliche Wirkung Beeinträchtigendes geschieht. Die Musik, welche sich unmittelbar an die Empfindung wendet, hat nothwendig einen symbolischen Charakter, der um so stärker hervortreten muss, wenn sie in den Mitteln ihrer Darstellung realistisch erscheint. So erschütternd die Wirkung des Gewitters in der Pastoralsymphonie durch ihre auf dem lebendigsten Naturgefühl und der feinsten Beobachtung beruhende Wahrheit ist, so ist das doch nur die eine Seite derselben; das tief Ergreifende liegt darin, dass der ganze Vorgang zugleich und wesentlich ein psychischer ist, dass die drückende Schwüle der Ermattung, der sich erhebende und zum Rasen gesteigerte Kampf widerstrebender Elemente, bis eine furchtbare Explosion Lösung und Klärung bringt, — dass alles dieses als im Gemüth empfangen, und durchgearbeitet erscheint und ebenso auch wirkt. Die musikalische Darstellung des Gewitters ist aber nicht etwa ein Bild, ein Gleichniss des inneren Seelenkampfes, sondern beide Factoren sind zu einem Ganzen untrennbar verschmolzen, die musikalische Wirkung beruht auf der gleichmässigen Schwebung zwischen beiden Polen. Wer nun den Schwerpunkt verrückt, indem er auf die eine und noch dazu auf die Seite des äusserlichen Effekts das grösste Gewicht legt, zerstört die eigentliche Wirkung. So wenig ein musikalisch Empfindender, wenn ein Gewitter am Himmel steht, um die Wirkung desselben poetisch zu empfinden, mit einem guten Freunde die Pastoralsymphonie vierhändig spielen wird, so wenig kann er zu dem erschütternden Schlag in der Symphonie einen gemalten oder Kolophoniumsblitz als eine Steigerung des Effekts ansehen, sondern nur als das, was es ist, eine Platitude.

Mag indessen immerhin bei der Ausführung des Einzelnen mancher Zug, der zu einer Rivalität beider Künste herauszufordern schien, mögen dann auch einzelne gute Einfälle und gelungene Effekte getäuscht und verlockt haben; unbegreiflich bleibt es, dass Künstler nicht die Einsicht hatten oder doch während der Ausführung gewannen, dass beide Künste grundverschiedenen Principien der Gestaltung folgen, so dass ihre Werke nie in solcher Weise einander decken können. Es folgt das natürlich mit Nothwendigkeit aus der Verschiedenheit der Sinne, an welche sie gebunden sind; die Musik wird allmälig gehört und aufgenommen, das Gemälde in einem Blick überschaut, die Totalität des Musikstücks baut sich in der Auffassung des Hörenden successiv auf, der Totaleindruck des Gemäldes ist momentan bestimmt — die Bedingungen der Composition im Ganzen und Einzelnen müssen also für beide Künste ganz verschiedene sein. Ein wesentliches Moment für die musikalische Darstellung — um nur dies Eine zu berühren — ist die Wiederholung. Wer sich ein Musikstück, vom einfachsten bis zum complicirtesten, etwas genauer darauf ansieht, der nimmt gleich wahr, wie nicht allein die Structur des Ganzen auf der Wiederholung der Theile, der Melodien u. s. w. beruht, sondern wie auch in der Behandlung des Einzelnen dies Princip maassgebend wirkt, dass Erfindsamkeit und Geschicklichkeit des Meisters sich vorzugsweise in der Handhabung desselben bewährt, ja dass es nicht selten von dem schaffenden Künstler unbewusst zur Geltung gebracht wird. Allerdings handelt es sich dabei nicht um die nackte Wiederholung, contrapunktische und harmonische Mittel aller Art werden wirksam gemacht, die Wiederholung zur Steigerung auszubilden, immer aber bleibt dasselbe Grundprincip der musikalischen Organisation in Kraft. Das Gesetz der Symmetrie, welches in der bildenden Kunst vom strengen Parallelismus bis zur frei bewegten Eurythmie waltet, beruht zwar auf demselben Grunde, aus dem auch die Normen der musikalischen Gliederung hervorgehen, allein die dieser eigenthümliche Wiederholung sucht die bildende Kunst vielmehr zu vermeiden. Auch da, wo sie an die strengen Formen der Architectur gebunden ist, strebt sie, sobald sie sich über das Ornament erhebt, sich von dem Zwange der Wiederholung zu befreien und zu selbständiger lebendiger Bewegung im Ganzen wie im Einzelnen zu gelangen, um dadurch die starre Regel der Symmetrie zu umkleiden, am meisten die Landschaftsmalerei, welche in der künstlerischen Auffassung und Wiedergabe der Natur die grösste Freiheit gewonnen hat. Wenn sie dadurch, wie durch den Ausdruck der Stimmung, als ihr beseelendes Princip, der Instrumentalmusik am nächsten verwandt erscheint, so muss sie um so vorsichtiger sein, mit derselben eine unmittelbare Verbindung einzugehen; denn je tiefer die Verwandtschaft begründet ist, um so schärfer treten die Verschiedenheiten hervor, welche beide Künste in der Anwendung der Gesetze und in der Handhabung der Mittel eben durch ihre selbständige Entwickelung offenbaren müssen.

Wer musikalisch begabt und ausgebildet den schönen Organismus der Pastoralsymphonie bis in das feinste Detail seiner Gliederung, die z. B. im Andante bis zu einem staunenswerthen Mikrokosmus ausgebildet ist, mit aufmerksamer Theilnahme verfolgt und darin den Genuss und die Befriedigung findet, welche das Kunstwerk der Instrumentalmusik zu gewähren bestimmt ist, dem kann ein obligates Landschaftsbild, selbst wenn es im Ganzen Ton und Stimmung glücklich wiedergiebt, den Genuss des Hörens nicht steigern, sondern es muss ihn stören, weil es der lebendigern Bewegung der Musik nicht entspricht, ja widerspricht. Hat man nun geglaubt, diesem Mangel durch

wandelnde und wechselnde Bilder abzuhelfen, so ist man nur aus dem Regen in die Traufe gekommen. Denn die musikalische Bewegung ist eine Entwickelung gegebener Motive, wobei Wiederholung und Steigerung derselben wirksam werden, während das wandelnde Bild Veränderung und Abwechslung bietet; der Contrast der Landschaft mit der Musik wird mithin dadurch nur verstärkt, die künstlerische Incongruenz beider nur noch schärfer herausgehoben. Obgleich die Musik nur in der fortschreitenden Bewegung der Zeit zur Darstellung kommt, so ist sie doch unfähig, diese Zeitbewegung selbst, insofern sie als ein Geschehen, Thun, Handeln sich offenbart, unmittelbar auszudrücken, sie kann dies nur symbolisch andeuten; dadurch aber, dass man wieder neben die symbolische Andeutung der musikalischen Darstellung auch noch die Wirklichkeit selbst zu stellen sich bemüht, kann man die eigentliche Wirkung derselben auch nur beeinträchtigen oder gar zerstören.

Man wird schwerlich einwenden wollen, dass auch in der Oper Malerei und Musik gelegentlich zu einem Totaleffekt zusammenwirken, indem jede der beiden Künste auf ihre Weise und mit ihren Mitteln dasselbe zugleich auszudrücken suchen, um einen starken Gesammteindruck zu erreichen. Denn es leuchtet ein, dass, wenn dieses geschieht, beide Künste ihre Selbständigkeit aufgeben, nicht nur eine gegen die andere, sondern beide der dramatischen Situation gegenüber, welche das Ganze beherrscht und welcher sie bewusst sich unterordnen. Dass die Natur der Oper, als eines dramatischen Kunstwerks, solche Unterordnung auch des musikalischen Elements gelegentlich fordere, ist begreiflich, und der Künstler wird wissen, was er in Anerkennung der ihm so gesteckten Schranken zu leisten hat, — wiewohl es höchst bedenklich ist, wenn die moderne Oper mehr und mehr der Musik diese decorative Rolle als ihre eigentliche zuweisen will.

Die Pastoralsymphonie aber ist ein selbständiges Kunstwerk, nicht allein angelegt und ausgeführt ohne alle Rücksicht auf irgendwelche Ergänzung und Zuthat, sei es, welche es sei, sondern mit einer bewundernswerthen Meisterschaft über alle inneren und äusseren Mittel musikalischer Darstellung zu einem vollendet schönen Organismus gestaltet. Wenn nun, nicht etwa unbefangene Dilettanten oder gewinnsüchtige Speculanten, sondern namhafte Künstler sich berechtigt halten, ein Kunstwerk von so hoher Bedeutung als ein Substrat ihrer »grossen Fertigkeit in decorativer Malerei« zu behandeln, und weder künstlerische Einsicht, noch künstlerisches Gewissen sie abhält, durch solche Illustrationen ein Werk wie die Pastoralsymphonie in seiner künstlerischen Wirkung zu vernichten, so ist das wohl geeignet, ernstere Bedenken hervorzurufen, als eine gesellige Unterhaltung an sich zu erregen geeignet ist.

Recensionen.

Ludwig Nohl. Mozart. Stuttgart, Bruckmann. 1863. 592 Seiten und XII Seiten Notenbeilagen.

E. Eine neue Biographie Mozart's! Wenige Jahre sind verflossen, seitdem Otto Jahn die musikalische Literatur mit einem Werke über diesen Tonmeister bereichert, welches bis jetzt nach unserer Ansicht unter allen gleicher Art den ersten Rang einnimmt. Es erhält diesen Vorzug nicht allein durch emsige und treue Durchforschung aller irgend zugänglichen Quellen, durch umfassende Studien in Bezug auf jegliche Persönlichkeiten, Verhältnisse und Zeitbegebenheiten, die irgend wie und irgend wo auf Mozart Einfluss hatten, durch ausführliche geschichtliche Darlegung der musikalischen Formen, wie sie Mozart vorfand, in sich aufnahm und erweiterte — sondern vornehmlich durch eine bis in die feinsten Details eindringende Analyse fast sämmtlicher Werke und durch die, den Genius bis zum Abschluss seiner Laufbahn verfolgende, und in seinem ganzen vollen Glanze der gebildeten Welt vorführende Darstellung. Mit allseitiger Anerkennung und Bewunderung hat der Musiker wie der Laie dieses Buch begrüsst, welches das Wesentliche und Wissenswerthe über des Meisters Leben und Werke in wahrhaft künstlerisch-edler Auffassung in sich vereinigt. In diesem Sinne hat sich auch die Kritik, so viel wir wissen, einstimmig aller Orten ausgesprochen, und so sollte man meinen, mit diesem Buche sei die Mozart-Literatur für die jetzige Generation abgeschlossen.

Doch nein! Herr Ludwig Nohl, welcher durch zwei Werke: »Der Geist der Tonkunst« und »Die Zauberflöte« als musikalischer Schriftsteller sich bekannt gemacht hat (in welcher Art und Weise, müssen wir hier unerörtert lassen), muss doch vom Jahn'schen Werke nicht befriedigt gewesen sein, oder setzt beim Publikum ein desfallsiges Bedürfniss voraus — und bereichert uns mit einer neuen Biographie Mozart's.

Ohne allen Zweifel hat Herr Ludwig Nohl in Folge sehr gründlicher Nachforschungen und glücklicher Auffindung von bis jetzt unzugänglichen Quellen aus Mozart's Leben uns wichtige, noch unbekannte Thatsachen zu enthüllen, welche über diese oder jene Begebenheit ein neues, das Dunkel erhellendes Licht verbreiten; oder er führt uns das vielbewegte, an Leid und Freud so reiche Leben in anziehenderer, fesselnderer Darstellung vor; oder er vermag vielleicht Mozart's Umgebung, die auf ihn einwirkenden Verhältnisse, die socialen und musikalischen Zustände jener Zeit von einem höheren Gesichtspunkte aus zu erfassen; oder vielleicht analysirt er Mozart's Meisterwerke in rein musikalisch-theoretischer, nur für den Musiker speciell berechneter Beziehung; oder — nun die Vorrede des neuen Buches wird uns ja über alles dieses aufklären, in dieser wird Herr Ludwig Nohl uns wohl die Beweggründe seiner mühevollen und zeitraubenden Arbeit zur vollständigen Befriedigung unseres Wissensdurstes auseinandersetzen.

Doch wie? Eine Vorrede suchen wir vergebens, auch nicht die leiseste Andeutung — ohne jegliche Einleitung gelangen wir direct in Hrn. Nohl's neueste Schöpfung hinein. Wir getrösten uns, denn ohne allen Zweifel wird das Buch selbst uns über die Motive seiner Entstehung belehren, und so lesen wir denn Seite 51, dass Otto Jahn's »einzig dastehendes Werk Herrn Nohl wie so vielen erst den wahren Sinn von der Erscheinung dieses Genius erschlossen«; ferner: »dessen schöne lautere Zeichnung der menschlichen Persönlichkeit Mozart's, ich gestehe es, mich begeistert hat zu dem vorliegenden Versuche, das Bild dieses einzigen Menschen in einen engeren Rahmen zu fassen, dessen Werk ich also durchaus als die Grundlage meiner Arbeit zu bezeichnen habe, dieser Mann hat in der unübertroffenen Darstellung, die er von des Meisters musikalischen Entwickelung und seiner gesammten künstlerischen Bedeutung zu geben verstanden« u. s. w. Wir schliessen hieraus, dass Jahn's Werk Herrn Nohl zu umfassend erschienen, so dass er sich »begeistert« hat (um einem dringenden Bedürfnisse abzuhelfen?) zu dem bescheidenen »Versuche«, dasselbe in »engeren Rahmen« zu fassen. Wie musterhaft er solches auszuführen verstan-

den, und wie er »durchaus« das Jahn'sche Werk zu »Grunde gelegt« hat, werden wir weiterhin sehen.

Wir wollen hier nur anfügen, dass wir S. 439 lesen: »Allein eben unser Zweck, das Leben Mozart's zu schreiben« . . ., woraus wir folgern, dass Hr. Nohl unter dem »engern Rahmen« die Mittheilung der biographischen Details verstanden wissen will. Wenn diese Folgerung richtig, so ist es immerhin etwas eigenthümlich, dass wir solches erst erfahren, nachdem wir volle zwei Drittel des Werkes durchlesen haben. Dagegen kann es nun nicht mehr überraschen, wenn Hr. Nohl auf 592 Seiten von 626 Werken Mozart's kaum etwa 100 gelegentlich erwähnt, 20 bis 30 von diesen entweder in einigen Zeilen oder im günstigen Falle auf einigen Seiten, nicht ein einziges dagegen in solcher Weise bespricht, dass Kenner oder Nichtkenner von der Bedeutung und dem Werthe eine richtige und klare Vorstellung erhält.

Bis zum Jahre 1769 sind nach von Köchel's thematischem Verzeichnisse 64 Werke entstanden, diese werden summarisch dem Leser folgendermaassen vorgeführt: S. 23: »Der Vater liess den Knaben Symphonien schreiben«; es werden dann die Opern: »La finta semplice« und »Bastien und Bastienne« je mit einer halben Seite abgemacht, daneben heisst es gelegentlich, dass Mozart eine solenne Messe dirigirt habe; ferner: »Wolfgang componirte im Jahre 1769 noch zwei Messen. Dann aber ging es über die Berge in das Land der mildern Lüfte.« Und nun möge der freundliche Leser gefälligst bei Jahn oder v. Köchel selbst nachsehen, will er über diese Werke Näheres erfahren.*) In gleicher Weise werden mit 2 oder 3 Zeilen behandelt: S. 52 Mitridate, S. 62 Ascanio in Alba, S. 63 il sogno in Scipione, S. 65 Lucio Silla, S. 66 La finta giardiniera, S. 68 il Ré pastore; letzteres wird in wahrhaft genialer Weise also tractirt: »Noch in demselben Jahre hatte Mozart ein italienisches Festspiel zu schreiben, Il Ré pastore. Es war das letzte, was er in der rein welschen Weise verfasste. Veranlassung dazu war der Aufenthalt des Erzherzogs Maximilian in Salzburg.« Wir wollen einen sich hier aufdrängenden frommen Wunsch in Bezug auf »in rein welscher Weise« Geschriebenes unterdrücken und gelangen zur Oper Zaide, welcher 10 Zeilen gewidmet sind, und dann sehr bald zum Idomeneo, der auf vollen 4 Seiten besprochen wird, d. h. nicht die Oper, sondern hauptsächlich verbreitet sich Herr Nohl über das Quartett und nebenbei auch über die Doppelchöre, von denen es heisst: »von grösserer dramatischer Lebendigkeit und niederschmetternderer Wucht besitzen wir selbst noch heute nichts. Da merkt man Gluck's machtvolle Persönlichkeit, von der hier freilich das Rauhe, das der Sohn des Waldes mit in seine Kunst brachte, völlig getilgt ist.« Zwei Seiten weiter: »An dieser Seite hinkt der Idomeneo und ist von der Bühne verschwunden, ob er gleich mehr Musik enthält, als alle Gluck'schen Opern zusammengenommen«, welches wir hier jedoch nur als Probe der Nohl'schen — Schreibweise genommen wissen wollen.

Nach Idomeneo werden noch ein »grosses Kyrie in D-moll« und eine Serenade für Blasinstrumente erwähnt — und der erste Theil des Buches ist beendet.

Den ersten Abschnitt des 2. Theils können wir ruhig überschlagen, da er nur Bekanntes enthält, und so gelangen wir denn zum 12. Abschnitte des Buches, welcher die Ueberschrift trägt: Die Entführung aus dem Serail (nach v. Köchel's Catalog die 384. Composition Mozarts). Die Einleitung dieses Abschnittes können wir nicht umgehen, da sie zu charakteristisch ist: »Jetzt beginnen die Jahre, in denen Mozart's Wesen rasch zu seiner vollen Schönheit aufblühte. Das damalige Wien war ein Ort der heitern Sinnenfreude, wie es die Welt wohl selten gesehen hat. Das war nun dem Kunstbetriebe, besonders der Bühne, durchaus nicht nachtheilig, und als es den Bestrebungen ernsterer Männer, die an der geistigen Bewegung des gesammten Vaterlandes Theil nahmen, gelungen war, die Hanswurstiaden von der Bühne zurückzudrängen, und der Kaiser gar das Theater zu dem seinigen machte und die ersten mimischen Kräfte Deutschlands nach Wien berief, blühte die dramatische Kunst dort rasch auf. Auch Mozart gewann an diesen Dingen, die so nahe mit seinem eigenen Thun zusammenhingen, bald ein gar lebhaftes Interesse.« Und nun erfolgt der Abdruck eines Briefes und auf den folgenden 30 Seiten ein Auszug aus Jahn's Werke, bis wir S. 312—314 die Analyse der Oper finden, aus welcher wir eine kleine Probe geben: »Diese Töne« (Belmonte's Arien), »sie waren nie vorher gehört worden. Nach ihnen stimmte sich fortan jede Leyer, die von Liebes Leid und Glück in deutscher Weise singen wollte, und noch heute sind sie nicht wieder erreicht, wie viel weniger übertroffen. Aber es war doch noch etwas in dieser Oper, das über dies Alles hinausgeht, das war die Komik, der echte Humor, der in ihr floss, und der war noch viel mehr neu, als jene innige Gefühlsweise, die doch vom Volksliede her ihre Sprache entlehnen konnte. Eine Figur wie Osmin hatte die deutsche Oper nicht besessen . . . . Hier offenbart sich zum ersten Male die ganze Tiefe des Mozart'schen Geistes . . .« Später, S. 361, heisst es dann: »Wie manche Aeusserung der allerderbsten Sinnlichkeit und auch wohl komischer Bestialität musste Mozart gesehen haben, ehe er sich das Bild eines Osmin aus all dem Schmutze des Erdenlebens zur erheiternden Befreiung des Geistes hervorarbeiten konnte. Wie mancher ehrliche dumme deutsche Hausknecht musste in seiner ganzen Natürlichkeit, sowie er sich Abends beim Biere in kurzer Musse behaglich gehen lässt, sich vor des Componisten Auge gähnend gereckt, dann mit seinen Siegen über die Stubenmädel renommirt haben, und dergleichen, ehe Mozart einen Leporello zusammenbrachte.« Derlei Gerede zu widerlegen, dürfen wir uns wohl erlassen.

S. 352 theilt Herr Nohl uns freundlichst mit, dass Mozart Stücke einer neuen Messe zu einem Oratorium Davidde penitente verwendet, und mit solchem Eifer an l'oca del Cairo gearbeitet habe, dass er bereits einen Theil des ersten Aktes skizzirt mit nach Wien zurückgebracht habe. Auch erhalten wir Kunde von Duetten für Michael Haydn, Arien für eine Anfossi'sche Oper und noch einigen anderen Werken, und finden dann im Jahre 1785 die maurerische Trauermusik sammt dem Urtheile Jahn's, mit dem naiven Zusatze: »Und wir bestätigen das schöne Urtheil mit Freuden.« Weiter die gleich folgende Nohl'sche Besprechung der Clavierphantasie in C-moll, in der »die Klänge von Don Juan's Gericht vor der Thüre stehen« und welche »das Fundament ist, auf das ein Beethoven den grossartigen Bau seiner Claviersonaten gründete« — welche »Mozart in einer wunderbaren Weise auf seinem

*) In einer Anmerkung zu S. 151 verweist Herr Nohl auf den Köchel'schen Catalog mit den Worten: Auch mir hat dieser würdige Mann durch diesen Catalog die Arbeit (?) sehr erleichtert, da ich es nun meinen Lesern überlassen darf, selbst nachzusehen, was unser Meister in jeder Periode geschaffen hat.« Dem Totaleindrucke gegenüber, den das Nohl'sche Buch auf uns gemacht hat, haben diese Worte uns wie Hohn erklungen. Steht übrigens das Wörtchen »auch« nicht zufällig falsch, und soll es nicht heissen: »Mir hat auch dieser würdige Mann« u. s. w.?

Pedalflügel gespielt haben muss; denn sein Schüler, der berühmte Arzt Joseph Frank, berichtet von seinem grossen Erstaunen darüber.«

Im letzten Drittel des Buches werden die fünf letzten Opern, 2 Symphonien, das Requiem und noch einige wenige Werke theils angeführt, theils besprochen, jedoch durchaus mit solcher Oberflächlichkeit und in einer den angeführten Stellen analogen Schreibweise, wie es uns unseres Wissens bis jetzt nicht vorgekommen. Von einem näheren Eingehen auf die Composition findet man keine Spur — nur ästhetisch sich geberdende nichtssagende Phrasen und Phantastereien werden geboten. Es widerstrebt uns zu sehr, darauf weiter uns einzulassen, es ist auch unnöthig, denn es richtet sich selbst. Zum Beispiel: S. 439 »Don Juan ist Mensch durch und durch. Er ist nicht ein Ungeheuer, das rücksichtslos geniessend alle Bande der Ordnung zerreisst. Er ist ein menschlich fühlendes Wesen, mit der Theilnahme, mit der vollen Empfindung für Menschenglück und Menschenleid. . . . Er ist von Natur zum Helden angelegt, und er ist es.« Ferner S. 466 »das Finale (der C dur-Symphonie) ist ein Werk der Polyphonie, in dem alle Wunder der Kunst aufgehäuft sind, gerade als wäre es ein Spiel. Mit gigantischer Macht handtiert hier der Meister mit den Felsblöcken der grössten contrapunktischen Schwierigkeiten, dass es endloses Staunen erzeugt.«

Wir haben bereits oben gesagt, dass aus zwei gelegentlichen Aeusserungen des Herrn Nohl wir folgern, dass er hauptsächlich nur den Lebenslauf unseres Meisters darzulegen beabsichtige; somit wären die bisher besprochenen Analysen nur zufällige Streifungen auf ein naheliegendes nicht gänzlich zu umgehendes Gebiet. Sehen wir also davon ab und wenden uns zu dem rein biographischen Inhalt.

Die Hauptquelle für Mozart's Leben bilden bekanntlich seine Briefe und die seiner Familie; diese sind von Nissen nur theilweise, ausserdem unvollkommen veröffentlicht; Jahn aber hat von denselben, die sich gleich einem leitenden Faden durch sein Werk hindurchziehen, einen umfassenden und erschöpfenden Gebrauch gemacht. Nun kommt Herr Nohl und lässt dieses Alles, was wir bereits mehr denn einmal besitzen, nochmals abdrucken. Warum? Wir wissen keinen Grund anzugeben; die nichtvorhandene Vorrede klärt uns nicht auf, und Hr. Nohl hat auch anderweitig keine Andeutung gegeben. Vielleicht um 3 — 4 bis jetzt ungedruckte Briefe in angemessener Begleitung und Ausstattung der Welt kund zu geben? Der Inhalt derselben ist allerdings der Veröffentlichung werth, aber mit einem Buche von 600 Seiten doch zu theuer erkauft. Wir müssen übrigens bemerken, dass der Schluss des einen Briefes (Nohl S. 569—571) im Jahn'schen Werke (IV. 655) sich abgedruckt findet, und zwar als selbständiger Brief (nach der Wiener Musikzeitung von 1856). Bei der sehr sorgfältigen Benutzung, welche Herr Nohl dem Jahn'schen Werke gewidmet hat, hätte ihm dieses nicht entgehen sollen.

Doch über derartige Kleinigkeiten können wir hinwegsehen, zumal, unserm Gefühle nach, Hr. Nohl schwerere Sünden sich hat zu Schulden kommen lassen.

Unsere zu Anfang dieses Referats ausgesprochenen Erwartungen sind gänzlich unbefriedigt geblieben: die Analysen des Herrn Nohl bieten — gelinde gesagt — nichts Neues, — Mozart als Musiker ist weder in der Entwickelungsperiode, noch im Culminationspunkte seines Schaffens in genügender Weise gewürdigt, — die benutzten und abgedruckten Quellen sind bis auf 3 oder 4 bereits hinlänglich bekannt — wir dürfen nun wenigstens hoffen, dass Herr Nohl uns das Leben Mozart's in anziehender, neuer, eigenthümlicher, »in engern Rahmen gefasster« Darstellung vorführe, und so sich Verdienst erworben habe. Leider sind wir auch in diesem Punkte arg getäuscht. Hr. Nohl hat sich einfach damit begnügt, das Jahn'sche Werk theils abzuschreiben, theils aus demselben einen Auszug zu verfertigen. Zwei zufällig herausgerissene Stellen, deren wir aber zahllose geben könnten, mögen zur Probe dienen:

Jahn. IV. 477. Mozart wohnte in Potsdam im Hause des vorzüglichen Hornisten Thürschmidt, den er bei seinem Aufenthalte in Paris hatte kennen lernen, und verkehrte besonders viel mit Sartory, einem Künstler architectonischer Ornamente, der in Italien gewesen war, die Musik liebte, und sich so eben den ersten Streicher'schen Flügel aus Wien hatte kommen lassen. In seinem gastfreien Hause sammelte sich alles, was sich für Musik interessirte und Mozart war durch sein Spiel wie durch seine gute Laune der Mittelpunkt dieser heitern Gesellschaften. Auch war er viel im Hause der trefflichen Sängerin Sophie Niclas, der Schwester des Kammermusikus Semler. »Einstmals wurde er dort aufgefordert zu phantasiren« u. s. w. (folgt eine Erzählung Semler's nebst Angabe der Quelle).

Nohl. 488. Er wohnte in Potsdam bei dem Hornisten Thürschmidt, den er in Paris kennen gelernt hatte, und verkehrte viel mit Sartory, einem Ornamentiker, der die Musik, diese flüssige Arabeske, besonders liebte, und so eben den ersten Streicher'schen Flügel aus Wien bekommen hatte. In dem gastfreien Hause dieses Mannes versammelte sich alles, was Interesse für Musik hatte und Mozart ward durch sein Spiel wie durch seine gute Laune der Mittelpunkt auch dieses heiteren Kreises. Auch verkehrte er, der in seiner natürlich vertraulichen Art leicht mit den Menschen bekannt ward, weil es für ihn, dem jeder Mensch ein Freund war, keine Fremden gab, viel bei der trefflichen Sängerin Sophie Niklas, deren Bruder der Kammermusikus Semler war. Dieser erzählt von Mozart's liebenswürdiger Art ein anmuthiges Beispiel. »Einstmals wurde er dort aufgefordert« u. s. w.

Jahn. IV. 479. Das Concert war übrigens nur schwach besucht, und brachte so geringen Ertrag, dass er die Reise fast umsonst gemacht hatte. Von den Anwesenden hatte fast die Hälfte Freibillets erhalten, die er nach seiner gewöhnlichen Liberalität an alle austheilte, die er nur kannte. Da er keinen Chor gebrauchte, so waren die ziemlich zahlreichen Chorsänger der Sitte nach vom freien Eintritte ausgeschlossen.

Nohl. 492. Gleichwohl war das Concert nur schwach besucht, und brachte ihm so wenig ein, dass er die Reise fast umsonst gemacht hatte. Freilich war daran zum Theil auch wieder seine Generosität Schuld. Denn er hatte wieder an alle, die er nur kannte, Freibillets ausgetheilt, und so war fast die Hälfte der Anwesenden unentgeldlich im Concerte. Auch die Chorsänger, die, weil Mozart keinen Chor gebrauchte, der Sitte nach diesmal vom freien Eintritt ausgeschlossen waren, hatten sich in ziemlich zahlreicher Menge eingefunden. — (Und so weiter noch 1½ Seiten lang.)

In dieser Weise ist das Jahn'sche Werk von Herrn Nohl »in engern Rahmen gefasst«, und der Besitzer des ersteren Werkes möge sich überzeugt halten, dass er durch eine Erwerbung des neuen sich nur um einen allerdings ziemlich getreuen Wiederabdruck des für das grosse Publikum Interessanten bereichert. Ein derartiges Verfahren mit dem richtigen Worte zu kennzeichnen, verbietet uns die Höflichkeit. Unbegreiflich ist uns die — Naivetät, mit der Herr Nohl mit einer solchen Copie vor die Oeffentlichkeit zu treten wagt; noch unbegreiflicher, dass sich zur Herausgabe eines solchen Machwerks in Deutschland, in Stuttgart ein Verleger gefunden hat. Man sollte meinen, das geistige Eigenthum, welches zu Mozart's Zeiten, wie Herr Nohl selbst ausführlich erzählt, allerdings vogelfrei war, werde im 19. Jahrhundert doch wenigstens mit einigem Anstande respectirt — wir sind ferner der Ansicht, dass man, um auf dem Gebiete der musikalischen Wissenschaft als Schriftsteller aufzutreten, mindestens einige selbständige Forschungen und in nicht allbekannten Quellen anzu-

stellen, ebenso in einem 600 Seiten umfassenden Buche doch ein oder anderes interessantes, wichtiges Resultat zu liefern habe — Herr Nohl scheint das für überflüssig zu halten. Die Kritik hat ihn betreffs seiner beiden ersten Werke, so viel uns bekannt, noch ziemlich glimpflich behandelt; über diese seine neueste Schöpfung kann sie, wenn sie ehrlich ist, nur ein einstimmiges Verdammungsurtheil fällen. Herr Nohl möge sich in Zukunft, wenn er wieder den Drang zum Schreiben und Druckenlassen verspürt, hüten, dass er dann nicht mit dem bekannten Urtheile Platen's über Kotzebue gerichtet werde!

Musik für Gesang mit Begleitung.

A. G. Ritter. Armonia, auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran. Band V und VI. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. à 1⅙ Thlr.

—s Mit diesen Bänden ist die bereits bekannte und vielverbreitete Sammlung »auserlesener« Gesänge für die tiefere weibliche Stimmlage nunmehr abgeschlossen und umfasst 48 Nummern, die complet nur 5 Thlr. netto kosten, also bei bequemer Zugänglichkeit eine grosse Fülle des Schönsten bieten, was die besten Meister für die Altstimme geschaffen haben. Der V. Band enthält zwei Nummern von Händel, beide aus »Messias«, zwei von Gluck, beide aus »Paris und Helena«, ferner je eine Arie von B. Marcello und A. Scarlatti. Im VI. Bande finden sich von Gluck eine Arie aus »Herkules«, von Händel zwei aus »Saul«, eine aus »Xerxes« und eine aus »Jephtha«, endlich noch je eine von Ferrandini, C. Foschi, Caselli und Giacomo Cozzi. Die hinzugefügte deutsche Uebertragung des Originaltextes; die einfache Einrichtung der begleitenden Clavierpartie; die Mittheilung der Daten des Lebensalters der Meister, welche in der Sammlung vertreten sind, dazu endlich die saubere Ausstattung sind Accidentien, welche die Sängerinnen solcher edlen Musikstücke zu Dank gegen den Herausgeber und die Verlagshandlung verpflichten und die fernere Ausbreitung der schönen Anthologie nur begünstigen können. Der Titel belehrt uns durch die angemerkte Jahreszahl 1854, dass das Horazische »Nonum prematur in annum« bei den vorliegenden letzten Bänden im buchstäblichen Sinne befolgt ist, und es steht nunmehr zu hoffen, dass auch die übrigen, sowie die zwei ersten Bände bald »neue Ausgaben« nothwendig machen möchten.

Der Abt von St. Gallen.

Oper in 3 Akten von G. Franz. Musik von F. Herther.

S. B. Der Beifall, den diese in Leipzig zuerst (am 18. März) aufgeführte und seither 5mal wiederholt gegebene Oper gefunden, das Lob, das ihr in Zeitungen zu Theil ward, der Schleier, der noch immer über dem wahren Namen der beiderseitigen Autoren liegt, alles das bestimmt uns, unsere Leser mit der Sache näher bekannt zu machen.

Wir überlassen es denselben, die ursprüngliche Anekdote bei Bürger nachzulesen, falls ihnen dieselbe nicht mehr genau in Erinnerung wäre, und theilen hier den Gang der Handlung mit, wie er durch die Bearbeitung von Franz zum Opernlibretto geworden ist.

Am Anfang des ersten Aktes sehen wir die Mönche des Klosters sammt dem dicken Abt den Zehenten in Empfang nehmen, welchen die Landleute darbringen, wobei die hübschen Mädchen als Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit der ersteren erscheinen. Der Abt bricht bei dieser Gelegenheit in eine Kapuzinerpredigt aus, deren Heftigkeit sich jedoch augenblicklich legt, sobald ihm seine Nichte Hedwig und seine Haushälterin Gudula die Nachricht in's Ohr rufen: »Es dampfen die Schüsseln, Euer Mahl ist bereit«. Die Landleute ziehen ab, nur Hans Bendix, der junge Schäfer, bleibt zurück. Zwischen diesem und Hedwig besteht ein Liebesverhältniss, welches der schlaue Bendix und die, wie es scheint, noch schlauere Hedwig bisher nicht nur vor dem Abt, der die Nichte ordnungswidrig im Kloster zurückhält, sondern auch vor Gudula zu verbergen wissen, indem Bendix sich verstellt und der Haushälterin den Hof macht. Indess ist dieses Verhältniss Bendix peinlich, er will seine Hedwig heimführen, oder wenigstens erst sein »Liebchen noch sehen und küssen«. Er fingirt vor dem ungeduldigen Abt, der sich zu seinem Aerger von dem Schmaus abgehalten sieht, Gewissenszweifel über ein Liebesverhältniss, welches aber »kein leichtes Beginnen; erst muss ich prellen einen alten Gesellen, und eine alte Matrone, deren Herz nach mir nur schmachtet in Liebesschmerz«. Der Abt wird lüstern nach der Bekanntschaft des als sehr hübsch geschilderten Kindes, und der listige Bendix verspricht sie in's Kloster zu bringen, damit der Abt »ihr Herz« erforsche. Dadurch gelingt es ihm bei der Mahlzeit gegenwärtig zu bleiben, und nach derselben, wo der Abt in tiefen Schlaf sinkt, in einer nahen Laube mit den beiden Mädchen zu liebeln, wobei sich die drei den feurigen Klosterwein zu Gemüth führen. Bendix bricht endlich in bestimmte, aber immer an Gudula gerichtete Erklärungen aus, die Hedwig für sie beantwortet, weil jener vor Verlegenheit die Worte fehlen. Man geht daran, einen Plan auszusinnen, wie man sich vom Abt losmachen könnte, den Gudula »so ärgern und quälen und coujoniren« will, »bis endlich er ruft in Raserei: Fahr hin zur Hölle und sei frei!« Der Abt aber war erwacht, hat die ganze Verschwörung angehört und tritt plötzlich unter die drei: »Du Hexe, du Furie, du Satanas du! beim heiligen Bendix! das ist zu viel! — Du Schelm, du Dieb! mit dir ist's aus, ich jage dich von Hof und Haus!« Immer wüthender wird der Abt, und Bendix entgeht nur durch schnelle Flucht dem Hinausgeworfenwerden durch die Knechte des Abts.

Der zweite Akt zeigt uns den Kaiser, der sich in der Dämmerung im Wald verstiegen hat. Bendix kommt singend dazu; er ist von Haus und Hof vertrieben und zieht nun von Ort zu Ort. Der Kaiser, unerkannt, redet ihn an, erwirbt sich allmählig sein Vertrauen und verspricht, da Bendix den Vorgang mit dem Abt erzählt hat, den letztern zu züchtigen. Er ruft sofort seine Krieger herbei und lässt sich von Bendix den Weg zum Kloster zeigen. Verwandlung. Vor dem Kloster sitzt Hedwig, zuerst sich melancholisch geberdend über den Verlust Bendix's, dann aber zu ihrer natürlichen Laune und Schelmerei zurückkehrend, zuletzt den Schutz der Heiligen anrufend für den fernen Geliebten. Sie zieht sich zur Nachtruhe zurück. Gleich darauf erscheinen der Kaiser mit Bendix und den Kriegern; letztere lärmen die Bewohner des Klosters aus dem Schlafe, holen aus den Kellern Wein herbei und nöthigen den Abt anzustossen auf den Wein, auf die Mädchen und auf den Kaiser; da er den letzten Toast verweigert, tritt der Kaiser selbst hinzu, gibt sich zu erkennen und verurtheilt den erschrockenen Abt zum Eselsritt, wenn er nicht binnen drei Monaten die bekannten drei Fragen beantwortet. Hiermit schliesst der zweite Akt.

Der dritte spielt in Constanz drei Monate später. Bendix hat sich dem Kaiser als Krieger angeschlossen und ist nun wieder mit Hedwig vereint. Letztere fürchtet die Rache der Mönche und dringt in Bendix den Abt zu retten; »Rette den Abt, so rettest du dich«. Mittlerweile schleicht dieser heran, abgemagert und vergebens nach Antwort auf die drei Fragen sinnend. Verzweifelnd sinkt er hin, da naht der Herold, ihn vor den Kaiser zu rufen. Dem aber tritt Bendix in der Mönchskutte ent-

gegen und erklärt sich bereit zu folgen. Starr vor Erstaunen steht der wirkliche Abt bei Seite und lässt sich von den Mädchen willenlos in Bendix's Kriegerkleidung vor des Kaisers Thron mit fortschleppen. Dort beantwortet Bendix in bekannter Weise die drei Fragen und die Oper endigt zu allgemeiner Befriedigung, da Bendix seine Hedwig bekommt und der Abt begnadigt wird.

Als dramatisirte Anekdote kann das Libretto natürlich keinen höhern dramatischen Werth in Anspruch nehmen; es ist jedoch geschickt angelegt und bietet dem Musiker Gelegenheit genug zur Entwicklung seiner Mittel. Die Sprache dürfte bei aller nöthigen Derbheit mitunter gewählter sein, wie denn überhaupt das Ganze, Text und Musik, einen gewissen Realismus aufweist, der freilich auf der Bühne sich wirksam zeigt, wenn er auch oft den feineren Sinn verletzt. Ueber die Unwahrscheinlichkeit der Personen und Situationen wollen wir kein strenges Urtheil fällen; wer wollte bei einer Oper es in diesem Punkte gar zu genau nehmen! Nur anführen wollen wir, dass es allerdings einige Ueberwindung kostet, den jungen, mit gutem Mutterwitz begabten Schäfer Bürger's in einen gleich verschmitzten wie verliebten Burschen verwandelt zu sehen, und zu glauben, dass die in der sauberen Abtei herangebildeten Mädchen wirklich so grosse Neigung haben, dem jungen Schäfer auf ewig zu folgen »auf der Alme sonnige Höh, dem Himmel so nah und dem ewigen Schnee«. — Vieles hätte auch durch die musikalische Behandlung gemildert und verfeinert werden können, — doch das führt uns eben zur Musik der Oper.

Im Allgemeinen kann man der Musik Herther's nachrühmen, dass sie die rechte Mitte zwischen populärer und musikalischer Gestaltung trifft. Ohne irgendwie gelehrt zu sein, ist sie doch im Ganzen frei von jener allzu bequemen Flachheit, die sich in vielen deutschen Opern der Neuzeit findet. Sie hat Fluss, genügende Fülle der Stimmführung und Orchestration, und ziemlich glückliche melodische Erfindung. Freilich fehlt es nicht an einzelnen recht trivialen Melodien und banalen Phrasen. Platitüden wie im dritten Akt das Duett, das erste Marschmotiv und die Balletmusik hätte der Componist schlechterdings unterdrücken müssen. Die beiden ersten Akte sind in dieser Hinsicht weit besser gelungen.

Ferner kann man loben, dass die Musik dem Gang der Handlung folgt, ohne ihre Selbständigkeit gänzlich aufzugeben. Der Componist scheint nicht dem Princip zu huldigen, dass die Musik kaleidoskopartig dem wechselnden Stimmungsgange folgen müsse, nie sich in sich selbst abschliessen und abrunden dürfe. Es ist uns heute noch nicht möglich, einzelne Stellen oder Stücke anzuführen, die hierfür entschiedene Belege bieten könnten. Der Eindruck ist aber meist der, dass der Musik des dramatischen Ausdrucks wegen keine Gewalt angethan ist. Am glücklichsten scheint uns der Autor in den Ensemble's, wo durch richtige Vertheilung und Anwendung musikalischer Mittel zumeist eine recht vortheilhafte Wirkung erzielt wird. Minder gelungen sind die Solopartien, denen es oft an richtiger Charakterisirung und vor allem an irgendwelcher Idealisirung fehlt. Dem Kaiser z. B. mangelt alle Würde, Gudula scheint uns schon der Stimmlage nach vergriffen, zwischen dieser und Hedwig macht sich kein Unterschied der Haltung geltend; der Abt selbst dagegen ist eine auch musikalisch gelungene recht drollige Figur. Besonders wirksam ist die Partie im 3. Akt, von dem Erscheinen des Abts angefangen bis zum Schluss dieser Scene.

Zu bemerken ist noch, dass das Motiv, welches zum Ausdruck der drei Fragen des Kaisers dient, in der Oper mehrmals recht glücklich angewendet ist; die Ouvertüre schon lässt es vernehmen, und der Abt in seiner Verzweiflung singt es, wenn wir nicht irren, mit beinahe komischer Wirkung in moll statt dur. —

Um noch einmal vom Allgemeinsten zu sprechen, so scheint der Componist ein recht glückliches Talent zur komischen Oper zu haben. Dramatische Lebendigkeit, leichte Erfindung und musikalisches Ausgestalten stehen ihm in nicht gewöhnlichem Maasse zu Gebot. Wenn »der Abt von St. Gallen« seine erste Oper ist, so fällt sein Verdienst doppelt in's Gewicht. Zweierlei hat er aber u. A. noch hauptsächlich anzustreben. Seine Melodik entbehrt noch der rechten Pointirung; die Musik im »Abt von St. Gallen« ist wohl melodisch, aber die Melodien selber bringen es selten zur ausgebildeten Gestalt. Wir glauben dass, unbeschadet der dramatischen Anforderung, die Musik hier mehr thun kann. Die Opern aller Meister beweisen es. Zweitens muss der Componist möglichst streng gegen sich sein in Beseitigung trivialer Melodien, die zwar dem Publikum gefallen, aber eben desshalb eine Klippe bilden, an welcher er, will er anders wirklich Kunstwürdiges schaffen, scheitern könnte. Wir sind überzeugt, dass der »Abt von St. Gallen« noch ganz anders und weit nobler in Musik gesetzt sein könnte, ohne im mindesten an drastischer Wirksamkeit einzubüssen.

Die Ausführung der Oper, an welcher die Herren Lück (Abt), Rübsamen (Kaiser), Jungmann (Bendix), dann Frl. Harry (Hedwig) und Frau Bachmann (Gudula) vorwiegend betheiligt sind, entspricht im Ganzen billigen Anforderungen.

Musikleben in Dresden.

*** Dresden besitzt seit einigen Jahren sein eigenes öffentliches Musikleben, wie jede andre grössere deutsche Stadt. Nicht als ob es den Bewohnern der sächsischen Residenz ehedem an Musikgenüssen gefehlt hätte, — aber man war im Hinblick auf dieselben zum grossen Theil an dasjenige gewiesen, was durch auswärtige künstlerische Persönlichkeiten gelegentlich in Virtuosenconcerten zu Gehör gebracht wurde. Hiermit waren zwei wesentliche Nachtheile verbunden. Einerseits war die Pflege der Tonkunst in überwiegendem Maasse Fremden, also mehr oder minder dem Zufall überlassen, andererseits unterblieb eine entsprechende Benutzung der hiesigen so bedeutenden Kräfte für die höheren Kunstzwecke. Eine ununterbrochene und allseitige Pflege der classischen Instrumentalmusik, wie sie an anderen Orten seit lange besteht, musste dabei entbehrt werden, denn wiederholte anerkennenswerthe Versuche Seitens der K. Kapelle z. B., behufs Einrichtung regelmässiger Symphonieconcerte, scheiterten immer wieder an Hindernissen aller Art. An diesem bedauerlichen Umstande hatte ohne Frage eine gewisse Bevorzugung des Hoftheaters, welches während der letzten Jahrzehnte auf einer seltenen Höhe stand, nicht unwesentlichen Antheil. Es ist begreiflich, wenn dieses das Publikum, dessen musikalischer Theil ohnehin damals nicht so vollzählig war, wie gegenwärtig, in überwiegendem Maasse anzog. Neuerdings hat sich dieses Missverhältniss infolge Einwirkung verschiedener Momente, die hier übergangen seien, mehr und mehr ausgeglichen. Neben dem Hoftheater ist die Concertmusik Dresdens endlich in ihr volles Recht getreten, ohne doch das Interesse an ersterem zu schmälern. Und zwar wurde damit zugleich der Vortheil errungen, die Tonkunst im Wesentlichen durch hiesige Kunstkräfte ausgeübt zu sehen. Das virtuosische Element trat zufolge dessen, nicht nur in die ihm gebührende untergeordnete Stellung, sondern wurde auch durch den nun gewonnenen Zuwachs an gediegener Concertmusik auf ein bescheideneres Maass reducirt.

Was jetzt während der Wintermonate an regelmässig wiederkehrenden Musikaufführungen in Dresden geboten wird, be-

steht der Hauptsache nach in Folgendem: 6 Symphonieconcerte der K. Kapelle, 4 Concerte gemischten Programms im Hoftheater (zu wohlthätigen Zwecken), 6 Productionsabende des Tonkünstlervereins und eine Reihe von Quartettakademien. Ausserdem veranstalten die hiesigen Gesangvereine, wie die Dreyssig'sche Singakademie und der Dresdner Singverein, von Zeit zu Zeit Musikaufführungen, zu denen immer noch einige Privatconcerte einheimischer und auswärtiger Künstler kommen. Im Ganzen beläuft sich durchschnittlich die Zahl sämmtlicher Concerte einer Saison auf vierzig.

Es erscheint nicht angemessen, auf sämmtliche Musikaufführungen des hinter uns liegenden Winters näher einzugehen. Vielmehr kommt es uns für jetzt hauptsächlich darauf an, einen Gesammtüberblick vom Musiktreiben Dresden's zu geben, und demnächst der vorzüglichsten Leistungen Erwähnung zu thun. Hier kommen in erster Linie die Symphonieconcerte der K. Kapelle in Frage. Dieselben sind in Bezug auf ihre Begründung das verdienstliche Werk einer Anzahl eifrig strebender Kammermusiker, denen sich dann ihre übrigen Collegen zu gleichem Zweck anschlossen. Durch das mehrjährige, ungestörte Bestehen dieser Concerte scheint eine fernere Existenz derselben gesichert, um so mehr, als sich das Bedürfniss danach auch im Publikum zweifellos festgestellt hat. Die Theilnahme der Kunstfreunde an diesen Kunstproductionen hat sich mit jedem Jahr gesteigert. Aber eben in Folge dessen ist auch immer stärker der Mangel einer für Dresden's Einwohnerzahl entsprechenden Localität fühlbar geworden. Es mag auswärts unglaublich klingen, allein nichts desto weniger ist es wahr, dass Dresden, eine Stadt von weit über 100,000 Seelen, keinen eigentlichen Concertsaal besitzt, wenn man von den Räumlichkeiten absieht, die ausschliesslich für Bier-, Tabaks- und Kaffee-Concerte benutzt werden. Gleichwohl erkennt Jedermann das unabweisliche Bedürfniss eines angemessenen Etablissements an, in dem Concerte für grosses Orchester gehalten werden können. Diese Frage hat schon alle möglichen Stadien der Erörterung durchlaufen, ohne dass es doch dabei zu irgend einem Resultate gekommen wäre. Von keiner Seite her wird ordentlicher Ernst gemacht. Die hierbei zu Tage tretende Lauheit und Rathlosigkeit ist bedauernswürdig, denn so behandelt, bleibt die ganze Angelegenheit in der Schwebe hängen, während sie doch unstreitig für die unabweisbaren Bedürfnisse der Gegenwart grosse Wichtigkeit hat.

Die Symphonieconcerte der K. Kapelle werden abwechselnd von beiden hier fungirenden Kapellmeistern geleitet, — eine schlimme Einrichtung in jedem Falle, die indessen kaum zu umgehen ist. Im letzten Winter freilich hat Herr Krebs die Direction allein in Händen gehabt, weil Julius Rietz leider durch langwierige schwere Krankheit an der Ausübung seines Amts behindert war. Da des letzteren Kraft als Dirigent ohnehin unersetzlich ist, so musste man schon in stiller Resignation den Dingen für jetzt freien Lauf lassen. Wir wollen diesmal nicht näher auf die Leistungen der K. Kapelle während des letzten Winters eingehen, sondern nur die Bemerkung aussprechen, dass dieselbe das Mögliche und allerdings stets Hochanzuerkennende leistete, was sie indessen bei der Vorzüglichkeit der einzelnen Mitglieder sicherlich auch ohne alle Leitung hinzustellen im Stande wäre. Denn ein Dirigent, der nicht über die höheren künstlerischen Ziele mit sich im Klaren ist, wird für ein wahrhaft ausgezeichnetes Orchester nicht sowohl zu einer Triebfeder, sondern vielmehr gar zu leicht zu einem Hemmschuh.

Die diesjährigen Programme der Kapellconcerte waren in ihrer Zusammenstellung wohl geeignet, lebhaften Antheil zu erwecken, mit Ausnahme einer nicht allzu gehaltvollen Symphonie von Veit, die entbehrlich gewesen wäre. Allein eine allgemeine Bemerkung können wir uns hier im Interesse der Sache nicht versagen. Seither hat das Princip Anwendung gefunden, in jedem Symphonieconcert zwei Ouvertüren und zwei Symphonien aufzuführen. Die hierbei zu Grunde liegende Absicht, möglichst reichlichen Genuss zu spenden, mag an sich löblich sein. Nichts desto weniger ist das dabei beobachtete Verfahren unpraktisch. Vier so gleichartige Musikstücke hintereinander in ununterbrochener Aufeinanderfolge, selbst ohne eine grössere Pause zu geben, ist nicht allein für die Zuhörer im höchsten Grade erschöpfend, sondern auch ebensosehr für die ausübenden Kräfte ermüdend. Für das den Musikabend beschliessende Tonwerk, gewöhnlich eine Symphonie grösseren Umfanges, muss nothwendig sowohl dem Orchester als auch dem Publikum bereits die nöthige Frische und Empfänglichkeit fehlen, und die Behauptung ist nicht gewagt, dass die grosse Mehrzahl der beiderseitig Betheiligten nach Beendigung des Concertes in Uebersättigung und Erschlaffung den Saal verlässt. Dem Deutschen fehlt für solche Gelegenheiten durchaus das pedantisch zähe und phlegmatische Naturell des Engländers, vermöge dessen er endlose Monstreconcerte mit stoischem Gleichmuth auf seine Art zu geniessen vermag. Wir empfinden den Kunstschöpfungen unserer Tonmeister gegenüber zu lebhaft, tief und nachhaltig, um den zu ausgedehnten Eindruck von classischen Tonwerken ertragen zu können. Daher werden jene Concerte vom deutschen Publikum mit Recht vorgezogen, in denen eine angemessene Abwechselung von Orchester-, Gesang- und Solovorträgen geboten wird, wennschon das ästhetisch künstlerische Princip der Einheit dabei nicht so streng eingehalten werden kann, wie in den sogenannten Symphonieconcerten. Freilich stellen sich dem Arrangement gemischter Concerte in Dresden, wie deren z. B. im Leipziger Gewandhause stattfinden, mehrfache, vorläufig nicht zu besiegende Hindernisse entgegen. Allein trotzdem sollte die hiesige Direction der Symphonieconcerte darauf bedacht sein, für die Zukunft ein zweckmässigeres Arrangement sowohl zu Gunsten der mitwirkenden Kräfte als des Publikums zu treffen. Es gäbe dafür zwei Auswege. Einerseits wäre das Programm eines Abends auf drei Musikstücke zu beschränken (zwei grössere Ouvertüren und eine Symphonie, oder zwei kleinere Symphonien und eine Ouvertüre), wodurch zugleich Zeit und Raum für eine ganz unentbehrliche ausgedehntere Zwischenpause gewonnen würde; andererseits könnte man der bisher in den Symphonieconcerten unbestreitbar stattgehabten Monotonie dadurch vorbeugen, dass man einzelne Instrumentalvorträge, natürlich gediegener Richtung, zwischen die Orchesterproductionen einschöbe.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig, 16. April. *S. B.* In der schon in der vorigen Nummer erwähnten Musikaufführung in der Nikolaikirche spielte Herr Dom-Organist A. G. Ritter aus Magdeburg zuerst Bach's D moll-Toccate mit grosser Fertigkeit, aber für ein so grosses Orgelwerk wie das Ladegast'sche und für einen Kirchenraum in einem etwas zu schnellen Tempo; an diese Toccate sollte sich nach unserem Gefühle immer eine Fuge anschliessen, in der die Orgel zum breiten Ausklingen kommt. Hierauf sang der Thomanerchor Hauptmann's sinnigen Chor: »Wie lieblich sind deine Wohnungen« technisch und namentlich in der Intonation unsicherer als man von diesem Chor sonst gewohnt ist. Ein Pastorale von Schellenberg für Orgel, an welches sich ein Chorgesang anschloss, dessen innere Verbindung mit dem Orgelstücke uns durch Unkenntniss des Textes unverständlich blieb, machte melodisch und harmonisch, bei schöner Registrirung, den besten Eindruck. Dem Stück fehlt nur die rhythmische Symmetrie, um an die besten Orgelsachen angereiht werden zu können. In der Motette von Bach, »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf«, stellte

der Thomanerchor durch bewundernswerthe Festigkeit seinen Ruhm vollständig her, und am Schlusse extemporirte Herr Ritter eine Phantasie, in welcher er zuletzt den Choral »Ein' feste Burg« mit grossem Geschick fugirt behandelte. Alle Achtung vor solch' einer Improvisation! — Die Ladegast'sche Orgel, die wir diesmal vom besten Platz der Kirche aus hörten, imponirte durch die Gewalt ihres Gesammtklanges, und erfreute durch die Schönheit und den Reichthum der einzelnen Register. Im Ganzen scheint dieselbe mehr auf Dicke des Tons nach unten, als auf Klarheit und Silberklang nach oben hin gearbeitet zu sein. Die Bässe klangen uns zuweilen zu massig, desshalb (vielleicht durch allzuviele Obertöne) nach der Höhe hin beeinträchtigend.

Salzburg. Y. Das hiesige Musikleben war in der abgelaufenen Saison ziemlich rege. Das Mozarteum führte im Verein mit der Singakademie unter der Leitung des Mozarteum-Directors H. Schläger mehrere grössere Werke älterer und neuerer Meister vor. Schumanns »der Rose Pilgerfahrt«, Schuberts Oper »die Verschwornen« und Haydns »Schöpfung« erregten solchen Beifall, dass der allgemeine Wunsch des Publikums die beiden erstgenannten Werke für die künftige Saison zur Wiederholung verlangt. Ausserdem brachte man noch Mozarts D dur- und Schumanns D moll-Symphonie, Psalmen und Chöre von Mendelssohn, Schumann, R. Franz und das Finale des 1. Aktes aus einer Oper von H. Schläger. Concertmeister Bennewitz trug Mendelssohns Violinconcert mit schönem Ton und virtuoser Technik vor. Ein besonderes Verdienst um die Pflege des guten Geschmackes in der Musik erwarb sich Herr Bennewitz durch die Einführung der Kammermusik, welche im Publikum rasch eine solche Beliebtheit fand, dass das Productionslokal stets in allen Räumen gefüllt ist. Für den Musikkenner und gebildeten Laien war die Vorführung des Stabat mater von Gallus in der Domkirche von grossem Interesse, noch wesentlich erhöht durch die Abendstunde, in welcher der grosse bereits dunkel gewordene Dom, nur erhellt von unzähligen Lichtern der Andächtigen, den Ernst und die Würde des schönen Werkes noch mehr hervorhob. — In diesen Tagen findet ein Concert für die Errichtung der Denkmäler Schuberts und Uhlands statt. Aus dem Programm heben wir hervor: den »Gesang der Geister über den Wassern«, den 1. Satz der C dur-Symphonie, den Reitermarsch (orchestrirt von Fr. Liszt) und die Variationen des D moll-Streichquartetts, sämmtlich Compositionen Fr. Schuberts.

Freiberg. *X.* Am Palmsonntage fand hier eine Aufführung von Händels »Alexanderfest« unter Direction des Cantors und Musikdirectors Eckhardt im Theater Statt, bei welcher von auswärtigen Künstlern Fräulein Jaschke aus Dresden und Herr v. Marchion vom Hoftheater ebendaselbst, von hiesigen Kräften aber die (noch sehr junge) Singakademie und der Gymnasialchor mitwirkten. Ueber die Wahl dieses Händel'schen Werkes in der Passionszeit liesse sich vielleicht rechten, zumal an Oratorien für diese Zeit kein Mangel ist. Ueber das Werk selbst mich zu verbreiten, macht das betreffende Capitel in Chrysanders Händelbiographie (II. p. 422) überflüssig.

Die Ausführung der Chöre war, kleinere Mängel abgerechnet, sicher recht lobenswerth, die der Soli dagegen minder genügend. Starke Heiserkeit verhinderte leider Herrn von Marchion an der Ausführung der höhern Passagen und der nöthigen reinen Intonation; aber sie konnte den Sänger doch kaum an der nöthigen Rücksicht auf den Takt hindern. Frl. Jaschke sang ihre Partie zwar genügend correct, doch wäre dem Vortrage eine geistvollere Auffassung zu wünschen gewesen. Befremdend und störend war die Ausführung der Bass-Soli durch den Dirigenten selbst, eine hier oft vorkommende Sitte. Solche Doppelarbeit — die Befähigung eines Dirigenten zum Sänger vorausgesetzt — bringt gewöhnlich in den Vortrag etwas Aengstliches und Schwankendes, was hier durch Heiserkeit noch verstärkt wurde. Auf das Publikum macht diese — auch anderwärts bisweilen vorkommende und aus Eitelkeit hervorgehende Sitte den Eindruck eines Nothnagels, der durch Mangel oder irgendwelche Verhinderung eines passenden Sängers bedingt ist; beides fand hier nicht Statt. Das Orchester, seine wunde Stelle, die es mit manchen andern Orchestern gemein hat, die der Blasinstrumente so ziemlich verdeckend, löste im Uebrigen, obgleich durch die Akustik des Raumes nicht begünstigt, seine Aufgabe zur Zufriedenheit. Die Singakademie, fast zu jung bei dem Concerte verwendet, lässt nach dieser ersten Leistung für die Zukunft recht Tüchtiges erwarten. Einzelne Chöre, wie z. B. »Seht an etc.« und »die ganze Schaar etc.« wurden trefflich ausgeführt, zugleich ein Lob für den fleissigen Dirigenten.

Nachrichten.

Der »Verein für klassische Kirchenmusik« in Stuttgart hat so eben seinen Rechenschaftsbericht für 1862/63 ausgegeben. Wir entnehmen demselben Folgendes: Im abgelaufenen Jahre fanden fünf (4 ordentliche und 1 ausserordentliche) Aufführungen statt, und zwar drei mit grossem Orchester, nämlich: 1) am Charfreitag, den 18. April 1862, in der Stiftskirche: die grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi von Joh. Seb. Bach, unter gefälliger Mitwirkung der Fräul. Schröder und Marschalk, der Herren A. Jäger und Schütky, der K. Hofkapelle, und unter namhafter Verstärkung des Chors durch Mitglieder des Liederkranzes, Zöglinge der Musikschule und andere Singkräfte. 2) am 29. April 1862 ebendaselbst: Wiederholung dieser Aufführung. 3) am 17. Juni 1862 in der Stiftskirche: Präludium und Fuge für die Orgel von Fischer; Vaterunser von F. E. Fesca; Passionsgesang von Fr. Schneider; Motette: »Er ist ein guter Hirte« von Mendelssohn; Fuge für die Orgel von R. Schumann; Kyrie von R. Franz; Arie aus Jephta von Reinthaler; Cantate: »Herr, wende dich zum Gebet« von M. Hauptmann; Orgelsonate von Ritter. 4) am 25. November 1862 in der Stiftskirche: das Oratorium Judas Maccabäus von Händel, unter gefälliger Mitwirkung der Fräul. Schröder und Marschalk, der Herren A. Jäger und Schütky, ferner von Mitgliedern der Grhzgl. Hofkapelle in Mannheim und des Orchesters in Heidelberg, sowie von hiesigen Instrumental- und Gesangkräften. 5) am 10. Februar 1863 in der St. Leonhardskirche unter gütiger Mitwirkung des Herrn E. Keller: Passacaglia für die Orgel von Seb. Bach; Choral: »Es ist ein' Ros' entsprungen« von Prätorius; Festlied: »Maria wallt zum Heiligthum« von Eccard; Motette: »O quam gloriosum« von L. Marenzio; Motette: »Exultavit cor meum« von G. Gabrieli; Motette: »In den Armen dein« von M. Franck; Choral: »Welt, ade« von Rosenmüller; Terzett: »Cantate domino« von S. Durante; Lied: »Sey nur still« von J. W. Franck; zwei Adagio's für Violine und Orgel von Seb. Bach; Cantate: »Du Hirte Israel« von Seb. Bach. Die Anfangs November v. J. zwischen den Mitgliedern der K. Hofkapelle und uns eingetretene Differenz, welche uns für die Aufführung des Judas Maccabäus zur Herbeiziehung auswärtiger Orchesterkräfte nöthigte, hat sich neuerdings zu unsrer aufrichtigen Freude gehoben, und die nächste Zeit wird thatsächliche Beweise des wiederhergestellten guten Einvernehmens und Zusammenwirkens geben. — Am Charfreitag dieses Jahres fand ebenfalls, wie schon früher in d. Bl. mitgetheilt wurde, eine Aufführung der Matthäuspassion statt.

Das niederrheinische Musikfest findet in diesem Jahre in Düsseldorf während der Pfingstfeiertage unter der Direction des Herrn Goldschmidt statt, dessen Gattin, Frau Jenny Lind-Goldschmidt, in den gewählten Werken, »Elias« von Mendelssohn, »Ode am Cäcilienfeste« von Händel, und III. Theil der »Schöpfung« von Haydn, die Sopransoli singen wird.

Wie in Neapel und Florenz (in letzterem Orte erscheint ein Journal für Quartettmusik »Boccherini, Giornale musicale per la Società del quartetto), so soll nun auch, nach der Süddeutschen Zeitung, in Sicilien und namentlich Messina die deutsche Kammermusik sich Eingang verschaffen. Zwei junge Deutsche, welche sich mit zwei Mitgliedern des dortigen Theaters verbunden haben, führten im Saale des Fremdencasino's das C dur-Quartett (Kaiser Franz) von Haydn, das D moll-Trio Op. 49 von Mendelssohn und das B-Quartett Nr. 3

von Mozart vor und schienen den vollsten Beifall der dortigen italienischen Musiknotabilitäten zu finden.

Emil Naumann, Hofkirchenmusikdirector in Berlin, hat bei Bote und Bock herausgegeben: »Psalmen auf alle Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres. Auf allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen componirt von Engel, Ed. Grell, Ferd. Hiller, Küstner, Mendelssohn, Meyerbeer, Emil Naumann, Neithardt, O. Nicolai, Reinthaler, Reissiger, Richter, Schulz, Stahlknecht, Taubert«. Das Werk enthält nebst einem Vorwort, in welchem eine geschichtliche Uebersicht des evangelischen Kirchengesanges und nähere Einzelheiten über die Entstehung des schon seit 7 Jahren vollendeten Werkes gegeben ist, gegen 40 Psalmen, wovon eine grosse Anzahl von E. Naumann.

Ferd. Hiller's Katakomben sollen in Hannover am 27. Mai als Festoper zum Geburtstag des Königs zur Aufführung kommen.

Im letzten Abend des Dresdner Tonkünstler-Vereins kamen ausser dem Quartett von Beethoven Op. 59 Nr. 3 ein Octett von Rheinberger und Bach's Concert für Flöte, Violine und Pianoforte mit Begleitung von Streichinstrumenten zur Aufführung.

Von Rossini ist im Pariser Musikhandel eine neueste Composition »Erinnerung an Paganini« erschienen.

In einem Concert, welches Emil Naumann in Berlin veranstaltete, brachte derselbe von eigenen Compositionen eine Scene aus der Oper »Judith« und eine ältere Messe mit Offertorium zur Aufführung.

Für den berühmten Violinisten W. H. Ernst, dessen körperlicher Zustand immer bedenklicher wird und dessen materielle Mittel in Folge davon ebenfalls herabgekommen sind, veranstaltete ein Kreis intimer Verehrer in Wien am 12. April (laut einer Notiz in einem Wiener Journal) ein Privat-Concert, in welchem die Herren Ander, Brahms, Hellmesberger u. A. mitwirkten und ein noch nicht bekanntes Streichquartett von Ernst zur Aufführung kam.

In der letzten Sitzung der musikalischen Gesellschaft in Köln bewährte sich Herr Dr. Oscar Paul aus Leipzig, ein junger Componist und musikalischer Schriftsteller, dessen gründliche Studien in theoretischen und historischen Kenntnissen bereits sehr achtungswerthe Früchte tragen, auch als ausübender Künstler auf dem Pianoforte durch den technisch fertigen und geschmackvollen Vortrag des schönen Fis-moll-Concertes von F. Hiller, für welchen er den lebhaften Beifall des Componisten und der Versammlung ärntete.

(Niederrh. M.-Ztg.)

Bekanntlich hatte Marschner den Pariser Verleger Aulagnier wegen Nachdrucks der Vampyr-Partitur verklagt; seine Klage ist nun kürzlich vom kaiserl. Gerichtshofe zurückgewiesen und der Verstorbene noch obendrein in die Kosten verurtheilt worden.

Offenbach ist also wirklich mit einer grossen romantischen Oper: »Les fées du Rhin« beschäftigt, zu der ihn die Wiener Hofoper angeregt haben soll. Der Text ist von Nuitter, und wird der Gazette musicale de Paris zufolge von Wolgagen (Wolzogen?) in's Deutsche übertragen.

Am 27. April wird Frl. Marie Trautmann in Paris, im Herz'schen Saale, concertiren; sie spielt Stücke von Mendelssohn, Thalberg, Herz, Liszt.

Man schreibt aus Mannheim vom 7. April: »Em. Geibel war am Charfreitag hier, um sich mit Herrn Max Bruch, dem Componisten seiner Operndichtung »Lorelei«, wegen einiger Aenderungen und Ergänzungen im Texte zu verständigen. Die Oper wird im Laufe des Mai hier zur Aufführung kommen. Im Osterconcert bewährte sich Herr Bruch durch den Vortrag des Clavierconcerts von Hermann Levy auch als tüchtiger Pianist mit grossem Erfolge.«

Così fan tutte hat trotz der schlechtgelungenen neuen Texteinkleidung — bekanntlich ward Shakespeare's »Verlorne Liebesmühe« zu Grunde gelegt — im Lyrischen Theater zu Paris ungemein gefallen; man äussert sich dahin: Mozart's Werk werde wohl unter allen der laufenden Saison die grösste Zugkraft behaupten.

ANZEIGER.

[107]

Neue Musikalien

im Verlage von **C. A. Spina** in Wien.

	Thlr.	Ngr.
Dreyschock, A., Op. 128. Poëme romantique, pour Piano	—	20
—— Op. 134. Nr. 1. Wiegenlied für Pianoforte	—	7½
—— —— - 2. Scherzo für Pianoforte	—	15
—— —— - 3. Frühlingslied für Pianoforte	—	15
Kessler, J. C., Op. 60. Souvenir à Gräz, Variations sur un motif de Beethoven pour Piano	—	25
—— Op. 61. Réveries poëtiques pour Piano	—	27
Auch einzeln: Nr. 1. Resignation, Nr. 2. Esprit volage, Nr. 3. Grace et Caprice, Nr. 4. Berceuse à 5 Ngr. und	—	7½
Pressnitz, A., Marsch und Chor aus der Oper: Die Verschworenen von Fr. Schubert für Pfte. transcribirt	—	7½
Rubinstein, A., Die Kinder der Haide, Oper. Vollst. Clavierauszug mit Hinweglassung der Worte	6	20
Schumann, R., Op. 49. Blumenstück arr. zu vier Händen von F. G. Jansen	—	22½
Thalberg, S., Op. 79. Trois melodies de Fr. Schubert transcrites. Nr. 1. L'illusion, Nr. 2. La Curieuse, Nr. 3. La Poste. Complet in 4 Hefte	—	25
Zellner, L. A., Harmonium-Schule, theor. prakt. Anleitung zur umfassenden Kenntniss und Behandlung des Instrumentes mit besond. Rücksicht auf den Selbstunterricht	4	—
Einzeln: 1. Abtheilung: Theoretischer Theil	2	—
2. - Praktischer Theil	2	—
Aus dem 2. Theile einzeln: Vortragsstudien. Heft 1	—	25
- - 2	—	20
- - 3	—	25
Schubert, Franz, Die Verschworenen, Oper, Auswahl der beliebtesten Gesänge für den Umfang jeder Stimme eingerichtet	1	—

[108] Im Verlage von *B. Schott's Söhnen* in Mainz ist erschienen:

Rubinstein, A. Scena ed Aria für Sopran mit Orchester. Op. 58. Partitur Pr. 2 fl. 24 kr. Clavierauszug Pr. 1 fl. 21 kr.

[109]

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur **Anfertigung von Fahnen** auf Seidenstoffen, ohne Naht, die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in **Leipzig.**

[110]

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

JOHANNES BRAHMS.

	Thlr.	Ngr.
Op. 1. Sonate. C-dur, für das Pfte.	1	10
Op. 2. Sonate. Fis-moll, für das Pfte.	1	5
Op. 3. 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Nr. 1. *Liebestreu'*. O versenk' dein Leid.		
- 2. *Liebe und Frühling*. Wie sich Rebenranken schwingen.		
- 3. *Liebe und Frühling*. Ich muss hinaus, ich muss zu dir.		
- 4. Lied a. d. Gedicht „*Ivan*". Weit über das Feld durch die Lüfte.		
- 5. *In der Fremde*. Aus der Heimath.		
- 6. *Lied*. Lindes Rauschen in den Wipfeln.		
Op. 4. Scherzo. Es-moll, für das Pianoforte zu 4 Händen	—	20
Op. 7. 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Nr. 1. *Treue Liebe*. Ein Mägdlein sass am Meeresstrand.		
- 2. *Parole*. Sie stand wohl am Fenster.		
- 3. *Anklänge*. Horch, über stillen Höhen.		
- 4. *Volkslied*. Die Schwalbe ziehet fort.		
- 5. *Die Trauernde*. Mei Mueter mag mi net.		
- 6. *Heimkehr*. O brich nicht Steg.		
Op. 8. Trio. H-dur, für Pianoforte, Violine und Violoncell	3	10
Op. 9. Variationen über ein Thema von Robert Schumann f. das Pfte.	1	—
Op. 10. Balladen für das Pianoforte	1	—
Op. 11. Serenade (D-dur) f. grosses Orchester.		
Partitur	5	15
Orchesterstimmen	7	—
Für Pianoforte zu 4 Händen	2	15
Op. 24. Variationen und Fuge über ein Thema von Händel f. das Pfte.	1	5

[111]

Johann Sebastian Bach's sämmtliche Werke.

Ausgabe der Bachgesellschaft.

Der Jahresbeitrag zur Bachgesellschaft beträgt 5 Thaler, wogegen der betreffende Jahrgang von J. S. Bach's Werken geliefert wird. Der Zutritt zu der Gesellschaft steht noch immer offen; zur Erleichterung desselben werden für die bereits erschienenen Jahrgänge der Werke Theilzahlungen von je 10 Thalern angenommen und gegen eine solche je 2 Jahrgänge in chronologischer Folge geliefert. Anmeldungen sind bei den Kassirern der Gesellschaft, **Breitkopf und Härtel** in Leipzig, in frankirten Briefen zu machen.

Inhalt der bis jetzt erschienenen Jahrgänge.

Erster Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. I. Band.

Nr. 1. Wie schön leuchtet der Morgenstern.
- 2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein.
- 3. Ach Gott, wie manches Herzeleid.
- 4. Christ lag in Todesbanden.
- 5. Wo soll ich fliehen hin.
- 6. Bleib' bei uns, denn es will Abend werden.
- 7. Christ unser Herr zum Jordan kam.
- 8. Liebster Gott, wann werd' ich sterben?
- 9. Es ist das Heil uns kommen her.
- 10. Meine Seel' erhebt den Herren!

Zweiter Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. II. Band.

Nr. 11. Lobet Gott in seinen Reichen.
- 12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.
- 13. Meine Seufzer, meine Thränen.
- 14. Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit.
- 15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.
- 16. Herr Gott dich loben wir.
- 17. Wer Dank opfert, der preiset mich.
- 18. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.
- 19. Es erhub sich ein Streit.
- 20. O Ewigkeit, du Donnerwort.

Dritter Jahrgang.

Klavier-Werke. I. Band.

Funfzehn Inventionen und funfzehn Symphonieen. Klavierübung:

Erster Theil: Sechs Partiten.
Zweiter Theil: Ein Concert und eine Partita.
Dritter Theil: Choralvorspiele und Duette.
Vierter Theil: Aria mit 30 Veränderungen.

Toccata in Fis moll.
Toccata in C moll.
Fuga in A moll.

Vierter Jahrgang.

Passionsmusik
nach dem Evangelisten Matthäus.

Fünfter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Kirchen-Kantaten. III. Band.

Nr. 21. Ich hatte viel Bekümmerniss.
- 22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe.
- 23. Du wahrer Gott und David's Sohn.
- 24. Ein ungefärbt Gemüthe.
- 25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
- 26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.
- 27. Wer weiss, wie nahe mir mein Ende.
- 28. Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende.
- 29. Wir danken dir Gott, wir danken dir.
- 30. Freue dich, erlöste Schaar.

Zweite Lieferung:

Weihnachts-Oratorium
nach dem Evangelisten Lucas Cap. 2 V. 1—21 und Matthäus Cap. 2 V. 1—12.

Erster Theil: Am Weihnachtsfeste: Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!
Zweiter Theil: Am zweiten Weihnachtsfesttage: Und es waren Hirten in derselben Gegend.
Dritter Theil: Am dritten Weihnachtsfesttage: Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen.
Vierter Theil: Am Neujahrstage: Fallt mit Danken, fallt mit Loben.
Fünfter Theil: Am Sonntage nach Neujahr: Ehre sei dir, Gott, gesungen.
Sechster Theil: Am Feste der Erscheinung Christi: Hier, wenn die stolzen Feinde schnauben.

Sechster Jahrgang.

Die Messe in H moll.

Siebenter Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. IV. Band.

Nr. 31. Der Himmel lacht, die Erde jubiliret.
- 32. Liebster Jesu, mein Verlangen.
- 33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
- 34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.
- 35. Geist und Seele wird verwirrt.
- 36. Schwingt freudig euch empor.
- 37. Wer da glaubet und getauft wird.
- 38. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
- 39. Brich dem Hungrigen dein Brod.
- 40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

Achter Jahrgang.

Vier Messen, in F dur, A dur, G moll und G dur.

Neunter Jahrgang.

Kammermusik. I. Band.

Drei Sonaten für Klavier und Flöte.
Suite für Klavier und Violine.
Sechs Sonaten für Klavier und Violine.
Drei Sonaten für Klavier und Viola da gamba.
Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Bass.
Sonate für 2 Violinen und bezifferten Bass.
Anhang.

Zehnter Jahrgang.

Kirchen-Kantaten. V. Band.

Nr. 41. Jesu, nun sei gepreiset.
- 42. Am Abend aber desselbigen Sabbaths.
- 43. Gott fähret auf mit Jauchzen.
- 44. Sie werden euch in den Bann thun.
- 45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
- 46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei.
- 47. Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden.
- 48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.
- 49. Ich geh' und suche mit Verlangen.
- 50. Nun ist das Heil und die Kraft.

Elfter Jahrgang.

Erste Lieferung:

Magnificat in D dur.

Vier Sanctus, in C dur, D dur, D moll und G dur.

Anhang.

Zweite Lieferung:

Kammermusik für Gesang. I. Band.

Nr. 1. Der Streit zwischen Phoebus und Pan.
- 2. »Weichet nur, betrübte Schatten«.
- 3. »Amore traditore«.
- 4. Von der Vergnügsamkeit.
- 5. Der zufriedengestellte Aeolus.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. April 1863. **Nr. 18.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: J. S. Bach, Cantaten im Clavierauszuge bearbeitet von R. Franz. — Bemerkungen über Orgelbau. — Musikleben in Dresden (Schluss). — Bericht aus Berlin (Schluss). — Nachrichten. — Anzeiger.

J. S. Bach,

Cantaten im Clavierauszuge bearbeitet von Rob. Franz.

Nr. 5. O ewiges Feuer. Pr. 1 Thlr. 25 Sgr. Nr. 6. Lobet Gott in seinen Reichen. Pr. 2 Thlr. 10 Sgr. Breslau, Leuckart.

D. Die reichen und kostbaren Schätze, welche die Bachgesellschaft alljährlich zu Tage fördert und in zuverlässiger und schön ausgestatteter Gestalt den Verehrern des Wahren und Aechten darbringt, in bequem zu handhabender Form zum Gemeingut zu machen und denen, welche nicht mit Leichtigkeit eine Partitur lesen, den Zugang zu jenen tiefsinnigen und kunstvollen Gebilden frommer Tonkunst zu eröffnen, ist ein Verdienst, welches, wenn auch nicht der mühsamen Vorbereitung, so doch dem praktischen Erfolge nach neben jenem ersten wohl genannt werden darf. Und besonders erfreulich ist es, wenn sich dieser Arbeit, die früher oder später doch einmal unternommen werden musste, ein Mann unterzieht, welcher durch lange Wirksamkeit mit Bach'scher Kunst vertraut ist und dazu als productiver Künstler auch zu dieser in gewisser Weise reproducirenden Thätigkeit eine vorzügliche Befähigung mitbringt.

Bekanntlich begann Franz seine verdienstvolle Beschäftigung mit Bach durch Herausgabe einer Reihe ausgezeichneter Arien für alle Stimmen, in welcher er zugleich in einem Vorworte die Gesichtspunkte, die ihn bei dieser Arbeit leiteten, mittheilte; sie wurden in der Deutschen Musik-Zeitung von 1861 Nr. 12—14 besprochen. Es folgte dann die Bearbeitung ausgewählter Cantaten. Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, wie unendlich die Vorstellung von der Vielseitigkeit und dem Reichthum des Bach'schen Genius erweitert und erhöht wird durch genaueres Studium seiner Kirchencantaten, und wie sich daselbst eine Mannichfaltigkeit und dabei überall eine tiefe Wahrheit der Erfindung und des Ausdrucks offenbart, wie sie auch den noch in Erstaunen setzt, der die umfangreicheren Schöpfungen des Meisters schon in sich aufgenommen hat. Wir verweisen nur auf die anregende Schrift von Mosewius über dieselben. Um so mehr ist es zu bedauern, dass dieselben auf den Concertprogrammen namentlich grösserer Städte noch nicht die ihnen gebührende bleibende Stelle gefunden haben, auf denen so manche rasch vorübergehende Tageserscheinung Aufnahme findet. Eine Bearbeitung, wie die uns vorliegende, ist wohl geeignet, ihnen zu häufigerer Aufführung den Weg zu bahnen.

Es liegen uns die beiden letzten Cantaten (5. 6.) der angekündigten Sammlung vor: eine Pfingstcantate (»O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe«, Nr. 34 der grossen Partiturausgabe) und eine Himmelfahrtscantate (»Lobet Gott in seinen Reichen«, Nr. 11 derselben Ausgabe), zwei Werke voll freudigster Erhebung des frommen Gemüthes, daneben wieder voll der innigsten Empfindung, sei es aus dem Gefühle des Glückes über zu theil gewordene Gnade, sei es im Schmerz über bevorstehenden Verlust; dabei voll der bewunderungswürdigsten Beweise jener hohen Meisterschaft der Polyphonie, wie wir sie seitdem nicht wieder gesehen haben. Nicht zu beschreiben ist in der ersten Cantate der froh bewegte und doch von herzlicher Wärme durchglühte Ausdruck der Verehrung im ersten Chore (D-dur), der tief durchdachte und empfundene Wortausdruck in den Recitativen (hier nicht Bibelworte), die in den vollen Harmonien und dem unaufhaltsamen melodischen Zuge sich aussprechende überströmende Seligkeit der Arie »Wohl euch, ihr auserwählten Seelen« und der Jubel des Dankes im Schlusschore. Die zweite steht an Mannichfaltigkeit vielleicht noch höher, auch in ihr ist der frohe festliche Charakter vorherrschend, nur in der Arie »Ach bleibe doch« (A-moll; das Motiv dieser Arie ist zu dem Agnus Dei der H moll-Messe wieder verwendet) erhält der Schmerz über den Abschied des Heilands einen rührenden Ausdruck, den die Sopranarie (»Jesu deine Gnadenblicke«, G-dur) in ihrer tröstlichen Weise wieder mildert. Zwei Choräle schmücken das Werk, ein einfach vierstimmig gesetzter (»Nun lieget alles unter dir«) und ein kunstvoll figurirter zum Schlusse (»Wann soll es doch geschehen?«).

Doch wir wollen nicht in eine Nachahmung früherer Berichterstatter verfallen und, während wir von Franz reden wollen, uns über Bach ergehen. Wir bemerken nur noch, dass die drei ersten Cantaten dieser Sammlung eine Besprechung in Nr. 29 des vorigen und letzten Jahrgangs der Deutschen Musik-Zeitung gefunden haben. Wir bemerken dies, weil wir, bei vielfacher Uebereinstimmung im Einzelnen, im Ganzen uns nicht auf dem Standpunkte jener Besprechung befinden, die überhaupt mehr eine Beleuchtung der Intention der Arbeit, als eine Beurtheilung des Einzelnen enthielt. Nach derselben tritt die vorliegende Bearbeitung ganz aus der Reihe gewöhnlicher Bacharrangements, und der alte Bach erscheint hier in modernem Gewande; die Orchesterpartie ist nicht eigentlich arrangirt, sondern claviergemäss umgearbeitet, den Liszt'schen Transscriptionen vergleichbar, und so ein ganz neuer Kunstzweig geschaffen, für den es bisher noch keine ästhe-

tischen Principien gab. Aber eine solche Umarbeitung Bach'scher Polyphonie durch Anwendung des modernen Clavierstyls habe um so weniger Bedenken, da »in der pantheistischen Weltanschauung unserer Zeit kein directer Gegensatz gegen das evangelische Christenthum Bach's« liege, — eine Ansicht, die wir keineswegs theilen.

Ohne also von neuen Kunstgattungen zu träumen, halten wir uns vor Augen, dass wir es mit Clavierauszügen zu thun haben. Der Name des Verfassers bürgt uns dafür, dass dieselben mit Kenntniss Bach's, mit Kenntniss des Orchesters und des Claviers, mit Sorgfalt in der Wiedergabe des Inhalts und dabei mit Rücksicht auf das auf dem Clavier zu leistende und wirkungsvolle gemacht sind. Eine genaue Vergleichung mit der Partitur, wie sie in solchem Falle unerlässlich ist, hat unsere Erwartung bestätigt, dass die Clavierauszüge zu den sorgfältigsten und besten gehören, die wohl überhaupt existiren. Dass aber in denselben gleich alles vollkommen und unantastbar sein müsse, haben wir von vorne herein nicht angenommen, und sind bei der Vergleichung auf viele Punkte gestossen, die zu Bemerkungen Veranlassung geben.

Der Clavierauszug soll die Orchesterpartie des Werkes claviergemäss wiederzugeben suchen — darüber sind wohl alle einig; so wie jeder die Schranken einer solchen Wiedergabe kennt. Da nur das Hauptsächlichste, Wirksame, Gestaltende aufgenommen werden kann und es mehr auf ununterbrochenen leichten Fluss, als auf Vollständigkeit ankommen kann, so muss der Bearbeiter einen feinen Sinn und Takt mitbringen, um das Auszuwählende und Wegzulassende richtig zu erkennen. Bei Bach wird die Aufgabe durch die fast überall vorherrschende Vielstimmigkeit, durch das gleichzeitige Auftreten oft zahlreicher Instrumental-Individuen (sit venia verbo), während anderswo mehr grosse Massen wirken, noch erheblich erschwert. Was soll hier festgehalten, was weggelassen werden? Was soll geschehen, wenn sich die Stimmen unaufhörlich durchkreuzen? Lässt man die eine weg, so fehlt dem Bilde ein Zug; behält man sie bei, so vermag doch das Clavier die selbständigen Gegensätze nicht hervorzuheben; und doch muss fortwährend weggelassen, aus verschiedenen Stimmen muss eine neue Oberstimme gebildet, ein gewisser Gesammtklang, um so zu sagen, muss aufgefasst und mit möglichster Bewahrung der gestaltenden Elemente auf das Clavier übertragen werden. Das mag so geschickt gemacht sein, wie man sich nur denken kann, und es ist von Franz mit bewunderungswürdiger Feinheit und Geschicklichkeit geschehen; aber gerade hier zeigen sich die Schranken eines solchen Unternehmens und warnen uns, demselben nicht eine zu hohe Bedeutung in der Kunst, welche sich über die praktische erhöbe, beizumessen; denn nie wird das Original seiner Intention gemäss wiederzugeben sein, nicht blos das ganze Colorit, sondern auch wesentliche Züge der Zeichnung, ja ganze Gestalten müssen fehlen. Wir brauchen dieses Bild, weil ein früherer Recensent einen Vergleich zwischen Gemälde und Kupferstich anstellte.

Nun wird freilich die Gattung des Clavierstyls, welche Franz wählt, zur Charakterisirung seiner Leistung besonders betont. Es ist nicht zu leugnen, dass gegenüber der Rohheit, mit welcher oft Clavierauszüge fabrikmässig angefertigt werden, — indem entweder möglichst Alles aus der Partitur herübergenommen und den beiden Händen Unmögliches zugemuthet wird, oder eine möglichst bequeme und leichte Clavierstimme mit Willkür und ohne Pietät für das Original hergerichtet wird, — dass neben solchen der Abstand der Franz'schen Clavierstimme sofort erkennbar ist; wir werden da an die Claviercompositionen Bach's selbst erinnert, die ja durchgängig auch polyphon sind, und ihr Studium hat Franz den Weg gewiesen, wie die Polyphonie des Orchesters annähernd auf das Clavier zu übertragen sei. Doch konnten dieselben nicht ausschliesslich maassgebend sein, schon weil die Zahl und Lage der wiederzugebenden Stimmen eines Stückes in beständigem Wechsel ist. Auch wird die Rücksicht auf das bequem Greifbare nicht so streng gehandhabt und wir begegnen an vielen, unserer Meinung nach an zu vielen Stellen weiten Griffen, die den Gebrauch des Pedales erheischen, fortgehenden Decimengängen und ähnlichem. Das ist denn nicht mehr die Bach'sche Art, sondern die der modernen Claviertechnik, wie sie besonders Mendelssohn und Schumann vertreten, welche der eigentlichen Mehrstimmigkeit auf dem Claviere wieder mehr Spielraum geben, als sie bei Beethoven hatte. Aber auch diese Art bestimmt nicht den Charakter der ganzen Arbeit, und es sind immer nur einzelne Partien, die wir mit Bestimmtheit als in moderner Clavierweise geschrieben bezeichnen können. Die fortdauernde Abhängigkeit von der Gestalt des Originals bedingt nothwendig einen Wechsel, und die stellenweise Fülle desselben hat doch, wie nicht zu leugnen ist, dem eigentlich Claviermässigen mitunter Eintrag gethan; es werden sich viele Stellen bezeichnen lassen, von denen wir sagen müssen, dass bei freier Erfindung sie Niemand so geschrieben haben würde, und so können wir nicht übereinstimmen mit denen, die hier einen bestimmten einheitlichen Clavierstyl finden wollen; es bleibt eben doch der Styl des Arrangements, der sich nur durch grössere Sorgfalt und Geschicklichkeit, und durch eine grössere Selbständigkeit des Bearbeiters dem Originale gegenüber von ähnlichen Arbeiten unterscheidet. Wir glauben auch, dass der Bearbeiter von Vocalwerken, der in der Begleitung derselben mit ängstlicher Genauigkeit einen bestimmten Clavierstyl anwenden wollte, seine Aufgabe verkennen würde, und es scheint uns etwas Schiefes darin zu liegen, dass man bei denselben, in denen doch der Gesang das Herrschende ist und bleibt, von Reproduction spricht, da doch der Bearbeiter die Singstimme unangetastet lassen wird. Auch wird dabei vergessen, dass Clavierauszüge nicht für Clavierspieler als solche geschrieben werden, sondern zunächst für Dirigenten und Sänger, und dann zur Erleichterung des Studiums für den musikalisch Gebildeten überhaupt.

Wer uns richtig versteht, wird das Gesagte nicht als gegen Franz gesagt auffassen, sondern nur gegen eine unserer Meinung nach unrichtige Auffassung seines Unternehmens. Wir haben schon verschiedene Male die Pietät, das Geschick, den Fleiss und die sich offenbarende allseitige Kenntniss, mit welcher die Arbeit gemacht ist, hervorgehoben und verweisen statt des Beweises, der mit Beispielen leicht zu führen wäre, auf die Vergleichung mit der Partitur. Wir heben noch einiges Einzelne hervor, was theils das ausgesprochene Lob noch erhöht, theils aber auch verschiedener Auffassung Raum giebt.

Zunächst ist zu erwähnen, dass Franz die Cantaten durchweg mit metronomischen Tempoangaben und mit Vortragsbezeichnungen versehen hat, die in der Partitur fehlen. Die ersteren konnten wir augenblicklich nicht controliren, nehmen aber an, dass sie treffend sind. Die letzteren geben durchweg sorgfältige Beobachtung und feines Gefühl für die Höhepunkte der Perioden, die Steigerung und den charakteristischen Ausdruck zu erkennen.

Im Interesse der Ausführbarkeit mussten die Stimmen mitunter in andere Lagen gebracht werden, und wo dies

den Charakter des Motivs nicht geradezu beeinträchtigt, ist es gewiss zu loben, da es die Wirkung des Polyphonen möglichst beibehält. Anderswo ist, wo eine Stimme wegfallen musste, der harmonische Gehalt derselben oder die rhythmische Bewegung, wo sie durch dieselbe vertreten war, geschickt beibehalten. Ueberhaupt ist die Berücksichtigung von Stimmen, die als Ganzes fehlen mussten, oft an ganz versteckten kleinen Zügen wahrzunehmen und giebt Zeugniss von der Genauigkeit, mit welcher die Partitur studirt ist. Mitunter verstanden wir hinsichtlich der oben genannten Punkte die Absicht des Bearbeiters nicht, z. B. wenn in der Altarie der ersten Cantate zu Anfang das E der Viola, die Quinte des Akkordes, fehlt, oder wenn in derselben S. 32 Z. 3 die Töne der Bratsche um eine Oktave erhöht werden. Auch finden wir in der bezeichneten Veränderung der Stimmlagen keine volle Consequenz; an manchen Stellen, wo sie zur Erleichterung der Ausführung eintreten konnte, ist sie unterblieben.

Mehr als über Weglassung und Lagenveränderung ist über Vermehrung zu sagen, und dies wird uns überhaupt auf die Art führen, in welcher Weise Franz in der Bearbeitung sich Bach gegenüber selbständig zeigt. Eine Neigung zu möglichster, oder besser zuweilen unmöglicher, Vollstimmigkeit auf dem Claviere, ist schon da zu bemerken, wo er sich noch eng an das Gegebene hält. Zu voll sind unserer Meinung nach folgende Stellen: in der ersten Cantate, S. 12 der letzte Takt, S. 25 Takt 2, manche Stellen der A dur-Arie, in der zweiten manche Stellen im ersten Chore, in der ersten Arie manche Takte, so S. 27 Takt 1 u. a., S. 40 u. s. w. Dass bei dieser Neigung zu möglichster Klangfülle der Bass nicht häufiger verdoppelt ist, was wir an sich am Clavierauszuge loben, bleibt auffallend. — Nun ist aber diese Fülle nicht immer im engen Anschluss an Bach selbst entstanden, sondern mitunter durch Vermehrung des Bearbeiters selbst herbeigeführt. Er stützt sich dabei auf die Thatsache, dass Bach seine Werke mit Orgel zu begleiten pflegte und hier besonders an Stellen der Einzelgesänge, die in der Partitur nur vom Continuo begleitet sind, eine Mannichfaltigkeit hinzuzufügen wusste, von der unsere Partituren nichts mehr wissen. Dies also durch Phantasie und Divination auszufüllen, wo es nicht bezeichnet ist, ist freilich eine berechtigte und lohnende Aufgabe. In der vorliegenden Bearbeitung finden wir es, von den Recitativen abgesehen, in der A dur-Arie der ersten Cantate S. 28 u. s. w.; die weiteste Anwendung davon ist in der A moll-Arie der zweiten Cantate gemacht, und hier bewährt sich die Kunst eigener Erfindung in Verbindung mit feinem Nachempfinden Bach'scher Intention und Hineinleben in dieselbe auf's Schönste. Die Ausfüllung ist durchaus nicht nur harmonisch, sondern im Anschluss an die gegebenen Motive werden neue gebildet und zur Gestaltung und Verarbeitung mit Geschick und in Bach'scher Weise verwendet, wobei die Stimmen mit Sicherheit geführt sind. An einzelnen Stellen hat Franz sich erlaubt, den Gang des Basses zu ändern; hier können wir nicht mit ihm übereinstimmen und eine Berechtigung dazu nicht zugeben, hier muss das Ueberlieferte heilig gehalten werden und darf nicht den noch so sinnreichen Combinationen des modernen Bearbeiters geopfert werden. Gewiss hat Bach seine continuirlichen Bässe mit Bedacht und Erwägung gesetzt; ihnen muss die neuere Bearbeitung sich anfügen, nicht umgekehrt. Solche Stellen finden sich in der ersten Cantate S. 29 Z. 3, S. 32 Z. 2 Takt 1, S. 38 Takt 2, in der zweiten S. 21 Z. 2 (hier wird einmal ein Akkord gesetzt, wo Bach eine Pause hatte), S. 24 Takt 2 (gewiss nicht im Sinne Bach's), S. 27 Z. 4. — Einfacher als die Ausfüllung dieser Continuos war die Harmonisirung zu den Recitativen, wo es ja blos auf richtige Wahl und Folge der Akkorde ankommt. Doch haben wir gleich in dem ersten Recitative der ersten Cantate (S. 26) zwei Bedenken, wir vermissen im zweiten Takte die in der Partitur angegebene Sexte, und halten in Takt 4 das d des ersten Akkords für unverträglich mit dem dis des folgenden, Bach wollte wohl nur den verminderten Dreiklang auf fis. In dem letzten Recitative der zweiten Cantate (S. 34 Takt 4), welches in ein kurzes Duett übergeht, nimmt Franz nicht blos die Stimmen desselben in die Begleitung auf, sondern erfindet ausserdem, wie uns scheint überflüssiger Weise, noch eine Stimme hinzu, welche der Stelle einen etwas modernen Charakter giebt. Einen solchen verläugnet er auch an einigen anderen Stellen nicht, wo er kleine Motive zur Füllung einflicht, über deren Berechtigung gestritten werden kann, die jedenfalls an ihrer Stelle die alterthümliche Färbung stören, und modern, wenn man will Schumann'sch, klingen. Solche oft unscheinbare Zusätze finden sich in Nr. 5 S. 25 Takt 5, S. 30 Z. 2 Takt 2, in Nr. 6 S. 7 3. letzter Takt, S. 11 Takt 6, S. 53 letzter Takt u. s. w.; besonders viel hat er in der lieblichen Sopranarie (S. 36) hinzugethan. Dieselbe ist durchgehends dreistimmig begleitet; Franz nimmt hin und wieder die Singstimme in die Begleitung auf, versucht aber auch, wo dieselbe pausirt, der Begleitung eine vierte Stimme beizufügen und steht hier unserer Meinung nach nicht mehr innerhalb der Grenze des Gestatteten, besonders da ein moderner Anstrich wiederum die Folge davon ist. Man sehe S. 36 Z. 4, S. 37 letzter Takt, S. 39 Z. 2, 3, S. 40 Z. 2 Takt 6 u. s. w. In derselben Arie lässt er S. 39 Z. 3 zwischen Takt 5 und 6 von einem längeren Zwischenspiele 16 Takte weg, welche eine längere modulatorische Entwickelung enthalten; dieselbe kommt in dem Anfangsritornell nicht vor und geht also ganz verloren. Auch ist sie, wenn man die Partitur genau verfolgt, musikalisch nöthig, der Aufschwung in Takt 5 bereitet den Uebergang nach D vor, die mit Takt 6 beginnende Periode erhält erst nach dem vorhergegangenen ihre volle, besonders rhythmische Wirkung. Auch glauben wir kaum, dass die reizenden Zwischenspiele dieser Arie Jemand zu lang werden können. Jedenfalls müssen wir ein solches Wegnehmen aus der Mitte für noch viel unbefugter ansehen, als das Weglassen eines ganzen Ritornells, welches im Interesse einer Aufführung zuweilen wünschenswerth sein mag. Eine Bach'sche Periode mit ihrem weit ausgespannten Melodienzuge und ihren reichen Harmoniefolgen ist ein organisches Gewächs, von dem sich nicht beliebig Stücke wegschneiden lassen, ohne den Charakter des Ganzen zu alteriren; und vollends in einer gedruckten Wiedergabe dürfen nicht subjectiv beliebte Aenderungen sanctionirt werden, die bei Aufführungen kaum ausnahmsweise berechtigt sind. Auch die Abkürzung des da Capo nach der Arie (auf S. 35 Z. 4 Takt 2 der Partitur*) folgt gleich S. 36 Z. 4 Takt 4) will uns nicht zu Sinne. Lieber gar kein da Capo, als ein verstümmeltes.

Man wird es uns erlassen, alle anderen Stellen namhaft zu machen, an welchen Franz sich selbständig zu dem Originale stellt, und man wird annehmen, dass dies, von den oben bezeichneten abgesehen, überall mit feiner Combination und eingehendem Verständnisse der Bach'schen Intentionen geschehen ist, und meistens auch ohne dass dem begleitenden Clavierspieler zu viel zugemuthet wird.

*) Wir haben vorher immer nach der Franz'schen Bearbeitung citirt.

Denn — um dies zum Schlusse zu erwähnen — Franz hat gewiss Recht gehabt, nicht sein Hauptaugenmerk auf leichte Ausführbarkeit zu richten. Nur darf er dabei, wie wir schon früher sagten, nicht vergessen, dass diese Bearbeitungen nicht eigentlich für Clavierspieler als solche bestimmt sein können, und das hätte ihn an einigen wenigen Stellen wohl abhalten dürfen, die bequeme und fliessende Ausführung durch zugesetzte Figuren zu erschweren, sowie anderwärts sie ihn zu einer Verkürzung allzuweiter Lagen wohl veranlassen konnte. Solche Stellen finden sich Nr. 5 S. 7 Takt 1, S. 11 Takt 2 und 6, S. 24 letzter Takt, S. 25 Takt 2, dann Nr. 6 gleich zu Anfang (Takt 3), S. 10 vorletzter Takt, S. 27 Takt 1. Besonders erscheint die rechte Hand nicht selten überladen an Stellen, wo die linke recht wohl zur Füllung mit beitragen konnte. Als Beispiel dient uns der erste Chor, wo die ununterbrochene und leicht fliessende Sechszehntelbewegung, die den Charakter des Stückes bestimmt, auch beim geschicktesten Spieler durch die mitunter dazu angeschlagenen Akkorde gehemmt wird.

Wir sind zu Ende mit diesen Bemerkungen, die im Vergleich mit dem ganzen Charakter dieser schönen und dankenswerthen Arbeit meist nur Kleines und vielleicht Zufälliges betrafen. Wir können nur bittend wünschen, dass Franz fortfahren möge, uns immer mehr in das Bach'sche Heiligthum einzuführen und die Schätze desselben in seiner sinnigen und belehrenden Weise erläutere. Er wird sich dadurch nicht weniger, als wenn er einen bisher unbekannten Kunstzweig hervorgebracht hätte, ein bleibendes Verdienst und eine geachtete Stellung in unserem gegenwärtigen Musikleben sichern.

Bemerkungen über Orgelbau,

veranlasst durch die Disposition der für die Domkirche zu Marienwerder in Westpreussen zu erbauenden neuen Orgel.

Mitgetheilt von L. Granzin in Danzig.

Herr Orgelbaumeister Wilhelm Sauer zu Frankfurt a. O. ist im Anfange des laufenden Jahres beauftragt worden, für die genannte Kirche eine Orgel nach folgender Disposition zu bauen:

Hauptwerk.

1. Principal . . 16′
2. Desgl. . . . 8′
3. Bordun . . 16′
4. Hohlflöte . . 8′
5. Gemshorn . . 8′
6. Nasard . . 5⅓′
7. Oktave . . . 4′
8. Spitzflöte . . 4′
9. Quinte . . 2⅔′
10. Oktave . . . 2′
11. Kornett 5fach (8′)
12. Scharf 5fach (2′)
13. Zymbel 3fach (1′)
14. Trompete . . 8′

Oberwerk.

15. Principal . . 8′
16. Quintatön . . 16′
17. Salcional . . 8′
18. Gedackt . . 8′
19. Oktave . . . 4′
20. Rohrflöte . . 4′
21. Nasard . . 2⅔′
22. Flageolet . . 2′
23. Mixtur . . 4fach
24. Oboe . . . 8′

Unterwerk.

25. Geigenprincipal 8′
26. Gedackt . . 16′
27. Viola da Gamba 8′
28. Flauto traverso 8′
29. Gedackt . . 8′
30. Oktave . . . 4′
31. Liebliche Flöt 4′
32. Fugara . . . 4′
33. Vox angelica . 16′

Pedal.

34. Principal . . 16′
35. Violone . . 16′
36. Subbass . . 16′
37. Nasard . 10⅔′
38. Oktave . . . 8′
39. Violone . . 8′
40. Bassflöte . . 8′
41. Quinte . . 5⅓′
42. Oktave . . . 4′
43. Trompete . . 8′
44. Posaune . . 16′
45. Desgl. . . . 32′

Nebenzüge.

46 u. 47. Manualkoppeln.
48. Pedalkoppel.
49. Tremulant.
50. Kalkantenglocke.

Die Domkirche in Marienwerder, in welcher — nebenher erinnert — Referent über 9 Jahre als Cantor fungirt hat, ist — mit Ausschluss der äusseren Strebepfeiler — 385 Fuss lang, und 86 breit. Die Höhe des Mittelschiffs beträgt 68, eines jeden der beiden Seitenschiffe 46 Fuss. Die gesammte Land- und Stadtgemeinde der Kirche zählt über 12,000 Seelen. Ob unter solchen Umständen eine nach obiger Disposition gebaute Orgel an Kraft ausreichen werde, muss recht sehr bezweifelt werden. *)

Zwar hängt die Wirkung einer Orgel nicht allein von der Zahl, sondern auch von der Wahl der Stimmen ab; und Material, Mensur, Intonation etc. können bei manchen gleichnamigen Stimmen sehr verschiedene Wirkungen erzeugen, und es fehlt nicht an Orgeln, welche eine bedeutendere Kraft entwickeln, als man nach ihrer Disposition erwartet hatte; wohl aber wird es dann an zarten Stimmen fehlen. Sind nun die letztern in vorliegender Disposition ziemlich genügend vorhanden, so dürfte dagegen der zuerst befürchtete Mangel wohl nicht ausbleiben. An gewöhnlichen Sonntagen wird die Orgel vermuthlich ausreichen, schwerlich aber bei ausserordentlich gefüllter Kirche. Die Marienkirche Danzig's ist allerdings breiter als der Dom zu Marienwerder, hat dafür aber auch eine Orgel von 54 klingenden Stimmen. Bei der Säcularfeier der Kirche im Jahre 1843 reichten diese aber so wenig aus, dass für die in der Nähe des Altars stehenden Personen sie von dem Gemeindegesange bis zur Unhörbarkeit erdrückt und daher nur während der Fermaten vernommen wurden. Auch an hohen Festtagen, wo die Kirche, wenn vielleicht auch nicht so stark, wie bei jener Feier, doch stärker als an gewöhnlichen Sonntagen besucht zu werden pflegt, reicht die Orgel nicht immer aus. Dasselbe Verhältniss zwischen Orgel und Kirche dürfte sich in Marienwerder herausstellen; und — mindestens gesagt — nicht überflüssig würde eine Vergrösserung jener Disposition sein.

Aber abgesehen von dem Raume, für welchen sie bestimmt ist, giebt die Disposition noch zu andern Bedenken Anlass. Unter den Manualstimmen steht das 8füssige Tonmaass zu dem 16füssigen nicht im richtigen Verhältniss. Es ist allgemein anerkannt — und zwar zunächst in Bezug auf die Labialstimmen — dass im Manual zu einer 16füssigen Stimme mindestens 2—3 achtfüssige gehören. In allen 3 Manualen zusammen genommen, finden sich nun allerdings 10 Labialstimmen à 8′, drei dergleichen à 16′ und somit das gegebene Verhältniss beobachtet. Bei einer Orgel von dieser Grösse aber darf wohl mit Recht verlangt werden, dass auch jedes Manual in dieser Beziehung sich selbst genüge; gerade aber beim Hauptmanuale ist dies nicht der Fall. Man denke nur: zu 2 sechszehnfüssigen Stimmen, darunter Principal, nur 3 achtfüssige!! — Zufällig bemerke ich, dass die ganze Disposition mit der Marienorgel in Berlin, wie solche in Seidel's Werk »Die Orgel und ihr Bau« aufgeführt ist, eine so auffallende Aehnlichkeit hat, dass der Gedanke nahe liegt, sie sei derselben nachgebildet und noch um 4 Stimmen vermehrt worden. Dagegen wäre an und für sich Nichts zu sagen, wenn dadurch zu den Fehlern der Berliner Orgel nicht noch neue gekommen wären. Das Hauptmanual der Berlinerin hat 3 achtfüssige Stimmen: Principal, Viola da Gamba und Rohrflöte; ähnlich ist die in Rede stehende Disposition bedacht; bei jener finden wir von 16füssigen Stimmen nur einen Bordun; bei dieser ausserdem noch ein Principal. Wenn der Disponent dieses noch hinzu setzte, so darf man sich wohl wundern, dass ihm nicht die Nothwendigkeit mindestens noch einer 8füssigen Labialstimme einfiel. Soll vielleicht der 5fache Kornett, dessen tiefster Chor 8füssig ist, dem Mangel abhelfen? Allerdings wird er, so weit er reicht, bei seiner weiten Mensur, das 8füssige Tonmaass nicht unerheblich verstärken; dagegen aber beginnt ein Kornett bekanntlich erst vom kleinen g, wenn nicht gar erst vom eingestrichenen c; es fehlen ihm also mindestens 1½ Okta-

*) Nachschrift. Dieser Aufsatz war bereits beendet, als Herr Sauer mir mittheilte, dass die von ihm entworfene Disposition 57 klingende Stimmen zählte, aber von Herrn Professor Bach in Berlin so reducirt worden ist, wie vorstehend zu ersehen. Bei dieser Gelegenheit machte Herr Sauer mich noch darauf aufmerksam, dass das unter Nr. 12 aufgeführte »Scharf« keinen Terzenchor enthalte, mithin eigentlich eine Mixtur — im engern Sinne des Worts — sei.

ven in der Tiefe. Und will man denn das verstärkte 8füssige Tonmaass immer nur mit Quinten und Terzen zusammen hören?

Man mag vielleicht noch einwenden, dass durch Hinzufügung der Trompete 8′ das 8füssige Tonmaass an und für sich, eben so auch im Verhältniss zu den 16füssigen Stimmen hinlänglich beobachtet sei. Und in der That ist die Wirkung einer Trompete 8′ nicht in Abrede zu stellen; aber bekanntlich sind die Rohrwerke weit mehr als die Labialstimmen dem Einflusse der Witterung ausgesetzt und in Folge dessen mitunter auch bei der grössten Sorgfalt momentan unbrauchbar. Ausserdem kommen aber auch Kirchenfeierlichkeiten vor, zu denen die Rohrwerke, wenigstens die stärkeren, nicht recht passend erscheinen. Bei Todtenfesten, Passionsliedern und ähnlichen Fällen wird man nicht leicht die Trompeten- oder Posaunenstimmen benutzen; und doch kann nach Maassgabe des Kirchenbesuchs eine möglichst starke Besetzung der 8füssigen Labialstimmen nebst Unterstützung durch 4- und 16füssige Labialstimmen wünschenswerth erscheinen.

Die beiden andern Manuale geben in dem besprochenen Punkte keinen Anlass zu Ausstellungen; im Pedale einer so grossen Orgel dagegen vermisst man sehr ungern eine Labialstimme 32′. Für das volle Werk ist dieses Tonmaass allerdings durch die Posaune vertreten; aber für eine mittelstarke Registrirung fehlt es; und in Fällen, wo das Pedal den Noten, aber nicht den Tönen nach die Mittelstimmen übersteigen soll, kann der Spieler in Verlegenheit kommen; und jedenfalls halte ich daher eine 32füssige Labialstimme im Pedal für nöthiger, als ein dergleichen Rohrwerk. Silbermann mag derselben Ansicht gewesen sein, da er nie eine Posaune 32′ gearbeitet hat; und neuerdings hat auch der würdige Meister Buchholz in das Pedal der Berliner Petriorgel (welche 53 Stimmen zählt) zunächst einen Violone 32′ gesetzt, die 32füssige Posaune aber der Zukunft überlassen. — Nun meinen Viele, dass die Verbindung 16füssiger Stimmen mit einer 10⅔füssigen Quinte einen 32füssigen Ton gebe; und so giebt es allerdings Orgeln, deren Pedal statt der 32füssigen Labialstimme eine 10⅔füssige Quinte haben. In der angeführten Seidel'schen Schrift werden ausser der erwähnten Marienorgel Berlins noch einige andere Orgeln dieser Art angeführt, jedoch sämmtlich von neuerm Datum;*) dieser Umstand lässt vermuthen, dass man erst in neuerer Zeit daran gedacht habe, jene Erscheinung auszubeuten. Abwege sind dabei nicht vermieden worden. Jene Behauptung von dem Mitklingen eines dritten tiefern Tons ist allerdings nicht ohne Grund; die terzi suoni der Violine sind bekannt. Ob nun eine 32füssige Stimme durch jenes Hülfsmittel wirklich verstärkt werde und dagegen die 10⅔füssige Quinte durch eine ausreichende Anzahl 16- und 8füssiger Stimmen so weit gedeckt werde, dass sie nicht störend wirke, lasse ich dahin gestellt; dass aber durch jenes Verfahren eine brauchbare 32′ Tiefe überhaupt erst erzeugt werde, ohne dass die mitklingende Quinte dabei störend einwirke, das muss ich nach meinen Erfahrungen entschieden in Abrede stellen. Die mir seit 22 Jahren anvertraute grössere Orgel der hiesigen Johanniskirche, ein Werk von 51 Stimmen, hat unter den 19 Stimmen des Pedals, die Rohrwerke ungerechnet, 3 offene und 2 gedeckte Stimmen à 16′, und 2 offene und 1 gedeckte Stimme à 8′, aber statt einer 32füssigen Labialstimme einen 10⅔füssigen Nasard. Nach jenen Voraussetzungen sollte man erwarten dürfen, das 32füssige Tonmaass würdig repräsentirt zu vernehmen. Dem ist aber nicht so. Bei den zahlreichen Versuchen, welche ich dieserhalb angestellt habe, liess sich die Quinte 10⅔′ durch alle jene 5 Stimmen deutlich vernehmen und verursachte ein Brummen, aber keine 32füssige Tiefe. Bei den meisten Grundharmonien und bei einigen Quintsextenakkorden fällt dies aus natürlichen Gründen weniger arg auf, ganz unleidlich dagegen bei den Versetzungen des Dreiklangs und des Hauptseptimenakkords, so dass ich den Störenfried nicht benutzen kann. — Sollen die Erfahrungen Anderer befriedigender ausgefallen sein, so mag das dahingestellt bleiben; nur wäre die Frage nicht überflüssig, ob nicht auch Selbsttäuschung dabei mit untergelaufen sei?*) — Denn um consequent zu sein, brauchte man dann im Manuale keine 16füssige Labialstimme, sondern nur eine 5⅓füssige gedeckte Quinte zu disponiren, die in Verbindung mit den 8füssigen Labialstimmen eine 16füssige Tiefe erzeugen würde. In obiger Disposition müsste also mindestens das 16füssige Principal des Hauptwerks überflüssig erscheinen. Schwerlich aber wird Jemand dies im Ernste behaupten wollen. In ältern Dispositionen findet man nur sehr stark besetzte Pedale mit einer Quinte 10⅔′ versehen; regelmässig ist dann aber auch eine Labialstimme 32′ dabei. Abweichungen sind sehr selten — die oben erwähnte Orgel, aus dem Jahre 1672, gehört dahin. — Bemerkenswerth erscheint es ausserdem noch, dass Silbermann, der doch mit Nebenstimmen so wenig karg war, dass er in der Orgel der katholischen Kirche zu Dresden jedem Manuale eine Terz selbst neben Kornett und Sesquialter gab, in das 32füssige Pedal keine Quinte 10⅔ setzte. Und in der That würde sich ein rechter Grund dazu nicht finden lassen, denn um ein 32füssiges Tonmaass zu erzeugen oder zu verstärken, besteht jedenfalls das zweckmässigste Mittel darin, eine dem entsprechende Stimme anzubringen. Allerdings wird das etwas theurer werden, als eine nur 10⅔füssige Stimme; aber schwerlich kann die Differenz des Preises bedeutend genug sein, um von der Wahl des Bessern Abstand nehmen zu lassen.

(Schluss folgt.)

*) Die Orgel in der Marienkirche Berlin's, im Jahre 1722 erbaut, kann allerdings nicht zum neuern Datum gezählt werden. Da sie jedoch im gegenwärtigen Jahrhundert renovirt und vergrössert worden ist, so mag die Pedalquinte 10⅔′ auch erst bei dieser Gelegenheit angebracht worden sein.

*) Ich kenne eine von gutem Material und tüchtig gearbeitete Orgel von 30 klingenden Stimmen — aus dem Jahre 1761 —, welche von 16füssigen Labialstimmen im Pedale nur einen Subbass hat. Daneben soll sie noch eine gedeckte Quinte 10⅔′ haben — so besagt es die Aufschrift des Registers —; seltsam genug aber ertönt nicht die Quinte, sondern die Quarte. Wie ein solcher Fehler begangen werden und die Revision passiren konnte, erscheint fast unbegreiflich.

Musikleben in Dresden.

(Schluss.)

Der Mangel, welcher sich bei den Symphonieconcerten in qualitativer Hinsicht fühlbar macht, ist bei dem alljährlich wiederkehrenden Palmsonntagsconcert in quantitativer Beziehung nachweisbar. Wo soll der aufmerksame Zuhörer Empfänglichkeit und Genussvermögen für eine Aufführung hernehmen, die über drei Stunden währt, wo der ausübende Künstler Ausdauer und Frische zu Bethätigung seines Berufs? Man gab diesmal Haydn's »Schöpfung« und Beethoven's C moll-Symphonie. Wenn ein fühlender und denkender Mensch ein oratorisches Kunstwerk von dem Umfange der Haydn'schen »Schöpfung« in sich aufgenommen hat, so ist damit ein Maass der Sättigung eingetreten, welches den Antheil an einer noch folgenden Symphonie Beethoven's mehr als zweifelhaft macht. Man wende nicht ein, dass es dem Publikum frei stehe, sich nach Belieben zu entfernen: ein gebildeter Zuhörerkreis wird dies schon aus billiger Rücksicht für die Mitwirkenden nicht thun, welche freilich, wohl oder übel, bis zum letzten Ton aushalten müssen, und die gedankenlosen Hörer entscheiden ohnehin nichts. Man darf es dreist behaupten, dass mit diesen übertrieben langen Concerten ein nicht zu verkennender Missbrauch der Kunst und der Künstler verbunden ist, — ein Missbrauch, der um so sorgfältiger

vermieden werden sollte, je leichter er ja von den Veranstaltern derartiger Aufführungen zu umgehen ist.

Für die nach langen Jahren wieder gegebene »Schöpfung« von Haydn ist man übrigens zu besonderm Danke verpflichtet. Dieses herrliche Werk ist gleich der Natur für die Ewigkeit geschaffen. Es offenbart die tiefste künstlerische Weisheit der Gestaltung im Bunde mit eben so naiver, als im höchsten Sinne schöner Auffassung und bedeutender Erfindungskraft. Auch besitzt Haydn die beneidenswerthe Eigenschaft, jeden Zuhörer, gleichviel ob Kenner oder Laie, dauernd zu fesseln, ohne irgendwie durch Längen oder trockene Arbeit zu ermüden. In seinen Meisterschöpfungen erfüllt er stets die höchste und schwierigste Aufgabe der Kunst, nämlich die letztere vergessen zu machen, und rein geistig zu wirken. Wer einen unverdorbenen, natürlichen Geschmack besitzt, wird gewisse seiner Werke, unter denen die »Schöpfung« obenan, nicht ohne innige Rührung hören können. Zwar, volle geistige Reife gehört dazu, um die künstlerische Bedeutung Haydn's ganz verstehen und würdigen zu können. Die Erfahrung lehrt, dass dieser Meister trotz seiner schlichten Einfachheit von der Jugend meist unbegriffen bleibt und deshalb bei weitem unterschätzt wird.

So hochwillkommen indess die jüngste Aufführung der »Schöpfung« jedem wahren Kunstfreunde sein musste, so bleibt es doch zu beklagen, dass dem berechtigten und vielfach verlautbarten Wunsch, im Palmsonntagsconcert einmal die Beethoven'sche Messe in D, oder eine von den Bach'schen Passionsmusiken zu hören, nicht Genüge gethan wird. Aber Dresden scheint hierin andern kleineren Städten nachstehen zu sollen. In Leipzig z. B. ist die Bach'sche Matthäuspassion im Verlaufe des letzten Decenniums nicht weniger als fünfmal gegeben worden, und selbst die kleine Nachbarstadt Meissen hat am letztvergangenen Charfreitag eine den dort zu Gebote stehenden Kräften entsprechende Aufführung dieses Riesenwerkes ermöglicht. Es müssen also in Dresden ganz absonderliche Hindernisse obwalten, die einem derartigen Unternehmen im Wege stehen. Aber wer enträthselt sie? Denn der angebliche Grund, dass die hiesigen Chorgesangkräfte nicht in einer Hand seien, dass sie in unerfreulicher Zersplitterung verschiedenen Vereinen angehören, ist doch nicht stichhaltig. Für eine so ausnahmsweise Veranlassung würde es keine Schwierigkeiten bieten, alle Sänger und Sängerinnen Dresdens zu einer Gesammtleistung zu vereinen. Wir wollen uns nicht in das weite und undankbare Feld der Muthmaassungen einlassen, um diesen dunkeln Punkt der Dresdner Musikverhältnisse aufzuhellen, sondern nur schlechthin die Ueberzeugung aussprechen, dass wohl ein wenig viel Bequemlichkeit von allen Seiten dabei im Spiele sein wird. Man darf indess die Hoffnung nicht aufgeben, dass dergleichen sich endlich doch einmal zum Bessern wendet, wie denn ja schon während der letztverflossenen Jahre sich ein allgemeineres und gleichartigeres Streben der hiesigen musikalischen Kräfte herausgearbeitet hat.

Dies beweist insbesondere der Tonkünstlerverein, welcher es sich zur rühmlichen Aufgabe gestellt hat, ältere und neuere Instrumentalmusik zu Gehör zu bringen. Es wäre höchst ungerecht, nicht anerkennen zu wollen, dass diese Absicht in den meisten Fällen auf sehr bemerkenswerthe Weise erreicht worden ist. Man verdankt dem Tonkünstlerverein die Bekanntschaft seltener und dazu werthvoller Kunstwerke in meist trefflichen Aufführungen. Wenn die letzteren in jüngster Zeit gegen früher mancherlei zu wünschen liessen, so darf man hoffen, dass dies nur eine vorübergehende Erscheinung ist. Freilich lässt sich nicht verkennen, dass der leitende Vorstand des Tonkünstlervereins mit gewissen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, die, in der Natur der gegebenen Verhältnisse liegend, nicht leicht zu umgehen sind. So stehen für die Productionsabende nicht immer diejenigen ausübenden Mitglieder zu Gebote, deren Mitwirkung für die Reproduction eines Kunstwerks höherer Anforderungen wünschenswerth oder nothwendig wäre. Dann auch fehlt dem künstlerischen Verbande durchaus eine jederzeit zugängliche pianistische Kraft von hervorragender Geltung, die überhaupt dem Dresdner Musikleben mangelt, so Treffliches auch die nicht geringe Zahl der hiesigen Clavierspieler leistet. Immerhin bleibt die, mit mannichfachen Opfern persönlicher Hingebung an die Sache bewirkte regelmässige Thätigkeit des Vereins unter allen Umständen rühmlich.

Von den im verflossenen Winter stattgehabten Quartettakademien wollen wir nur der drei letzten, gegeben von den Herren Concertmeister Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher Erwähnung thun, da das in denselben Gebotene von ausserordentlichem Kunstwerth war. Man wird selten ein Streichquartett finden, welches so vollkommen im Ensemble, wie in den Einzelleistungen, und so frei von jeglicher Effekthascherei und Manierirtheit ist, — mit einem Wort ein Quartett, welches musikalisch künstlerisch so sehr befriedigt und erfreut wie dieses.

Es sei am Schluss dieser summarischen Mittheilungen noch ein kürzlich von dem Dresdner Singverein veranstaltetes Concert erwähnt, in welchem ein neues oratorisches Werk: »Die Auferweckung des Lazarus« von Johann Vogt zum ersten Mal in Dresden aufgeführt ward. Diese Composition, in kleinerem, engeren Rahmen gehalten, als sonst bei derartigen Werken der Fall ist, erweist sich als die tüchtige, solide Arbeit eines trefflich gebildeten und von bestem Streben erfüllten Musikers, dem es, nach dieser Probe seines Talents zu urtheilen, ohne Zweifel am Herzen liegt, der wahren ächten Kunst seine Kräfte zu weihen. Dieser Standpunkt ist um so ehrenwerther, je seltener er heut zu Tage innegehalten wird. Leider hat dem Componisten nicht ein Textbuch zu Gebote gestanden, wie es dem oratorischen Genre angemessen ist, da hier die dichterische Detailausführung wichtig wird. Dem vorliegenden Text mangelt bisweilen strenge logische Folge der Entwickelung und geschmackvoller Wortausdruck. Es besteht mehr aus einer Folge lose aneinandergereihter, und stellenweise in entbehrlichen Wiederholungen sich ergehender Einzelmomente, als aus einem organisch gegliederten wohlabgerundeten Ganzen. Und wo das biblische Wort durch fremde Zuthat ergänzt wird, lässt sich dichterische Weihe und poetischer Schwung der Sprache vermissen. Der musikalische Theil des Werkes bietet dagegen sehr viel Anerkennenswerthes, ganz besonders aber zu Anfange des zweiten Theiles, in welchem auch der künstlerische Höhepunkt des Ganzen liegt. Mit grosser Gewandtheit und Umsicht beherrscht der Componist das Tonmaterial. Nur erinnert der Orchestersatz mitunter zu sehr an das Clavier. Das Instrumentale kommt schon hinsichtlich der Klangwirkung nicht zu rechter Geltung, ausgenommen die Blechinstrumente, welche in etwas zudringlicher Weise aus dem Ensemble hervortreten. Besser gelungen ist im Allgemeinen der Vokalsatz. Die musikalische Structur und Durchführung der einzelnen Stücke zeigt viel Lobenswerthes; doch ist nicht zu läugnen, dass der Componist in Behandlung des strengen Styls es sich hier und da etwas leicht gemacht hat. Die Auffassung des Ganzen ist edel und geistig belebt, auch charakteristisch. In letzterer Beziehung wäre nur gegen die überwiegend äusserliche Tonmalerei in Nr. 23 einiges zu erinnern. Das Werk darf übrigens Singvereinen, denen es um die Ausführung oratorischer Gesangstücke kleinerer Form zu thun ist, als eine angenehme Aufgabe empfohlen werden.

Berichte.

Berlin, im März. (Schluss. Vergl. Nr. 16.) Die am 30. Januar im Victoriatheater stattgehabte Uhlandfeier bot ein schö-

nes Beispiel einträchtigen Zusammenwirkens der hervorragenden Vertreter fast aller Künste. Ausser den Gaben der Poesie und bildenden Künste hatte auch die Musik eine reiche Beisteuer zu dem schönen Feste dargebracht. Der Reproduction des Trauermarsches aus der Eroica, der Beethoven'schen Phantasie mit Chor, deren Clavierpartie Herr von Bülow vorzüglich ausführte, zweier Mendelssohn'scher Chorlieder, wie zweier Schumann'scher und Löwe'scher Balladen reihten sich für diesen Zweck componirte Instrumentalsätze von Schlottmann, Rehbaum, Bülow, Taubert und zwei Chorlieder von dem Letztgenannten an. Die Chöre wurden vom Stern'schen Gesangverein in gewohnter Vortrefflichkeit, der instrumentale Theil der Feier von der Liebig'schen Capelle und dem Theaterorchester ausgeführt. In die Direction hatten sich die Herren Prof. Stern und Hans von Bülow getheilt. Wenn zwar der Letztere während des von ihm geleiteten Trauermarsches die nöthige äussere, der Feier entsprechende Ruhe beibehielt, so vermisste ich dieselbe bei der Direction seiner eigenen Composition »Des Sängers Fluch«. Solche excentrische Gesten, solch' ein in sich Versinken und sich mit gehobenen Händen Emporschnellen, solch' ein dramatisches Mienenspiel, was Alles weniger von dem Orchester, wie von dem Publikum beachtet wird und gewissermaassen das vorzutragende Musikstück dramatisch illustrirt, gehört meiner Ansicht nach nicht zu einem guten Dirigenten. Wenigstens haben die vorzüglichsten mir bekannten Dirigenten, wie Spontini, Mendelssohn, Nicolai, Reissiger, Rietz und andere stets durch ihre ruhige Haltung imponirt und trotzdem Mittel gefunden, sich mit dem Orchester in den innigsten Rapport zu setzen. — Eine der bekanntesten Persönlichkeiten unseres musikalischen Berlins, der um die Militärmusik wohlverdiente Musikdirector Wieprecht feierte am 2. Februar inmitten eines grossen Kreises von Freunden und Kunstgenossen sein fünf und zwanzigjähriges Amtsjubiläum als Generalmusikdirector sämmtlicher preussischer Militärmusikcorps. Als Curiosum möchte zu erwähnen sein, dass der Tusch nach den Toasten von den anwesenden Musikmeistern der verschiedenen Regimenter höchstselbst geblasen wurde, und dass der Jubilar nach dem vom Grafen von Redern auf den König ausgebrachten Hoch eigenhändig die Kesselpauken in kunstvollem Kreuzwirbel ertönen liess. — In der königl. Oper gastiren seit Kurzem zwei Koryphäen erster Grösse; die geistreiche Artôt und der stimmreiche Wachtel. Möchten nur Geist und Stimme beider wenigstens hin und wieder unseren Opernclassikern zu Gute kommen. Doch dies ist bis jetzt ein frommer Wunsch von mir geblieben, da Amine, Adine und Regimentstochter bisher das Repertoire der Artôt, Tell, Manrico und Fernando in der Favorite dasjenige Wachtel's gebildet haben. Die beiden Firmen »Artôt« und »Wachtel« sind übrigens zu allgemein bekannt, als dass ich nöthig hätte, mich über dieselben noch besonders auszulassen. Nur für den Fall, dass sie in der Folge vielleicht ein Geschäft mit irgend einem guten classischen Hause entriren sollten, würde für mich ein Grund zu eingehender Besprechung derselben in diesen Blättern vorhanden sein. Aber leider ignorirt unsere Hofoper seit 2 Monaten das Vorhandensein alles Classischen in consequentester Weise, so dass man genöthigt ist, es in den Concertsälen aufzusuchen. Dort bietet es sich dafür aber auch in Fülle. Selbst in dem letzten Concerte des Herrn von Bülow überwog dasselbe, durch Sonaten von Schumann, Ph. E. Bach und Beethoven vertreten, in so bedeutender Weise, dass einige den Herren Liszt, Moniuszko und Tausig gemachte Concessionen nur die Wirkung von Zwischenakten ausübten. Held Samson erstand auch nach längerer Zeit wieder einmal, durch den Stern'schen Gesangverein ins Leben zurückgerufen, in alter siegender Kraft. Die Chöre waren über alles Lob erhaben, das Orchester bis auf einen argen Taktfehler der ersten Geigen vortrefflich. Die Solopartien verdienen gleichfalls, so weit sie von einheimischen Kräften, Frl. Strahl, Herren Otto und Krause ausgeführt wurden, besondere Anerkennung, die ich jedoch auf Frl. Lessiak, welche die Micah sang, nicht in demselben Maasse ausdehnen kann. Die genannte Sängerin ist unzweifelhaft kunstgebildet und mit dem Händel'schen Style vertraut. Ihr Organ jedoch erschien mir klanglos und bei der geringsten Anstrengung des Wohlklanges entbehrend. Dazu tritt eine gewisse Leblosigkeit im Vortrage, welche namentlich einer Micah übel ansteht, die den Heldengeist eines Samson zur letzten kühnen That aufstacheln soll. Ich glaube, dass der Verein selbst Altistinnen zu seinen Mitgliedern zählt, die der Aufgabe in höherem Grade gewachsen gewesen wären, als der Leipziger Gast. Schliesslich muss ich noch des Radecke'schen Concertes gedenken, in welchem, neben der hier seit einer langen Reihe von Jahren nicht gehörten Symphoniecantate von Mendelssohn, Beethoven's Es dur-Concert, Blanche de Provence von Cherubini und eine Ouvertüre von Wendt zur Aufführung kamen. Letzteres Werk würde, ohne das reiche sich darin offenbarende Wissen und Können, vermöge seiner Ueberladenheit und Schwülstigkeit einen Weimarischen Beigeschmack haben. So, wie es da ist, bedauert man, dass die Gelehrsamkeit des Componisten nicht mit Geschmack und Natürlichkeit gepaart an die Conception seines Werkes gegangen, in welchem Falle ihm wenigstens ein succés d'estime nicht vorenthalten worden wäre. Der Cherubini'sche Frauenchor ist zwar keines der bedeutendsten Erzeugnisse des hochgeschätzten Meisters, aber es liegt ein eigener Zauber in der kindlichen, halb geistlichen, halb weltlichen Weise, und die Klangwirkung zumal hat etwas so Süsses, Rührendes, dass man sich stets gern seinem sanftbewegenden Einflusse hingiebt. Herr Ehrlich gehört nicht zu den Staunen erregenden Technikern, die man noch mehr spielen sehen, als hören muss. Aber er besitzt eine völlig ausreichende Fertigkeit, um ein so schwieriges Clavierstück, wie das Beethoven'sche Es dur-Concert, in angemessener Weise zu Gehör zu bringen. Dazu ist ihm aber eine geistige Begabung eigen, welche gerade für die Interpretation eines so profunden Tonstückes den wesentlichsten Vortheil gewährt. Für mich speciell ist die Spielart des Herrn Ehrlich schon darum eine angenehme, weil dieselbe selbst im energischsten Forte nicht die bei andern Spielern oft gehegte Furcht aufkommen lässt, das Clavier könne entzwei gehen. Richard Wüerst.

Nachrichten.

In Schwerin hat sich unter der Leitung des Herrn Hofcapellmeister A. Schmitt ein neuer Gesangverein gebildet und mit Mendelssohn's Paulus debutirt. Ebendaselbst soll im Juni ein Musikfest stattfinden und dabei Händel's Makkabäus aufgeführt werden.

Das herzogl. Hoftheater in Gotha brachte eine Oper »Anna von Bretagne«, Dichtung von O. Prechtler, Musik von Franz Grafen von Gatterburg zur ersten Aufführung.

Fr. Liszt hat in Rom im Verein mit mehreren Musikern eine Academie gegründet, die sich Rinascimento della musica classica sacra e profana benennt. Fünf Concerte, welche dieselbe bereits gegeben, fanden zahlreichen Zuspruch.

Zum Vortheile des projectirten Schubert-Monumentes veranstaltet der Männergesangverein in Wien eine Reihe von Volksconcerten im Prater zu billigen Preisen.

Der in Leipzig wohlbekannte Pianist Hr. Dannreuther, gewesener Zögling des Conservatoriums, spielte im Londoner Krystallpalast mit durchgreifendem Erfolg. Ebendaselbst wurde Gade's Hamlet-Ouvertüre kürzlich zum ersten Male aufgeführt.

Die Verwaltung der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. erklärt in einer öffentlichen Bekanntmachung, dass sie zur Zeit von der Vergebung ihres Stipendiums Umgang nehmen müsse, da die gelieferten Arbeiten der Candidaten den Anforderungen der Stiftung nicht genügten.

Unter der Leitung des Musikvereins-Capellmeisters M. Nagiller kam in Bozen am Charfreitag in der Pfarrkirche Fr. Schneider's »Weltgericht« zur Aufführung.

Nach einer Mittheilung der Kölnischen Zeitung veranstaltete Capellmeister Ferd. Hiller am 19. April in Köln eine musikalische Matinée zum Besten des Schadow-Denkmals. Er selbst spielte darin Chopin's Trauermarsch und Beethoven's D-Trio, ferner mit Herrn Bargiel und Frl. Mathilde Bruch (Schwester des Componisten Max Bruch) S. Bach's Concert für 3 Claviere. Ausserdem wurde Bargiel's 23. Psalm aufgeführt.

Dr. F. C. Kist in Utrecht, Herausgeber der niederländischen Musikzeitung »Cäcilia«, ist am 23. März in einem Alter von 67 Jahren gestorben.

Leipzig. Die ersten zwei von den drei Oster-Hauptprüfungen des Conservatoriums haben am 18. und 25. April stattgefunden. Wir kommen in der nächsten Nummer auf dieselben zurück.

ANZEIGER.

[112] Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Arien aus der Matthäus-Passion

von

Joh. Sebastian Bach

mit Begleitung des Pianoforte

bearbeitet

von **Dr. Robert Franz.**

Drei Arien für Sopran:

Nr. 1. Blute nur, du liebes Herz . . . . }
- 2. Ich will dir mein Herze schenken . . } 25 Ngr.
- 3. Aus Liebe will mein Heiland sterben . }

Drei Arien für Alt:

Nr. 1. Erbarme dich mein Gott . . . . }
- 2. Buss und Reue . . . . . } 1 Thlr. 5 Ngr.
- 3. Können Thränen meiner Wangen . . }

Drei Arien für Bass:

Nr. 1. Komm süsses Kreuz . . . . . }
- 2. Gebt mir meinen Jesum wieder . . } 1 Thlr.
- 3. Gerne will ich mich bequemen . . }

Diese Bearbeitung der vorzüglichsten Arien aus Bach's Matthäus-Passion ist allseitig als eine **„meisterhafte, ganz auf der Höhe Bach'schen Geistes stehende"** anerkannt.

[118] Vollständige Exemplare der drei Jahrgänge der

Deutschen Musikzeitung

Redigirt von **S. Bagge**

sind zum Preise von 2 Thaler netto pro Jahrgang zu beziehen durch

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[114] **Wichtiges Studien-Werk für Pianisten**

mit 10 Thalern Prämien-Genuss.

Im Verlage von **Schuberth u. Co.** erscheint in Heften à 12 Ngr.:

Classische Hochschule für Pianisten in 160 Meister-Studien

(80 von **Cramer**, 24 von **Clementi**, 12 von **Scarlatti**, 27 von **Händel**, 64 von **Bach**) für den Unterricht stufenweise geordnet, mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung von L. Köhler in 5 Abtheilungen oder 25 Monats-Heften, jedes von 4 grossen Notenbogen à 3 Ngr.

☞ Jeder Abtheilung steht die Biographie des Componisten vorgedruckt und zu allen Tonstücken, 160 an der Zahl (es sei eine Etude, Sonate oder Fuge) ist die Anleitung zum richtigen Studium beigegeben.

Weiteres besagt der Prospectus, der in allen Buch- und Musikalienhandlungen gratis zu haben ist.

[115] **Gesang-Vereinen**

empfiehlt sich zur **Anfertigung von Fahnen** auf Seidenstoffen, ohne Naht, die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in **Leipzig.**

[116] **Offene Organistenstelle.**

Die Stelle eines Organisten an der Stadtkirche zu Winterthur, deren jährliche Besoldung auf 1000 Schweizerfranken limitirt ist, wird hiermit zu freier Bewerbung für gründlich gebildete Musiker ausgeschrieben. Aspiranten haben ihre Anmeldungen und Zeugnisse innerhalb 4 Wochen a dato dem tit. Stadtpfarramte Winterthur portofrei einzusenden.

Winterthur, 25. April 1863.

Die Stadtkirchenpflege.

[117] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Anton Krause.

	Thlr.	Ngr.
Op. 1. Drei instructive Sonaten für das Pianoforte.		
Nr. 1. C dur	—	15
- 2. D dur	—	15
- 3. B dur	—	15
Op. 2. Etuden zur Ausbildung des Trillers f. das Pfte. 2 Hefte à	—	20
Op. 3. Leichte Sonate für das Pianoforte zu 4 Händen	—	25
Op. 4. Uebungsstücke für Anfänger im Pianofortespiel	—	25
Op. 5. Zehn Etuden f. das Pianoforte. (Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig.) 2 Hefte à	—	25
Einzeln. Nr. 1. in C dur	—	5
- 2. in G dur	—	8
- 3. in E moll	—	8
- 4. in H moll	—	5
Op. 5. Zehn Etuden f. das Pianoforte. (Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig.)		
Einzeln. Nr. 5. in E dur	—	8
- 6. in D moll	—	8
- 7. in A moll	—	5
- 8. in B dur	—	8
- 9. in B moll	—	10
- 10. in As dur	—	8
Op. 6. Serenade f. Pfte. zu 4 Händen	—	25
Op. 10. Zwei Sonatinen f. das Pianoforte. Nr. 1. 2. à	—	25
Op. 11. Drei Lieder für eine tiefe Sopran-Stimme m. Begl. d. Pfte.	—	15
Nr. 1. Ich hab' die Nacht geträumet.		
- 2. *Am Fenster.* Vor meinem Fenster.		
- 3. *Bitte.* Weil auf mir, du dunkles Auge.		
Op. 12. Drei Sonatinen für das Pianoforte. Zum Gebrauch beim Unterricht.		
Nr. 1. in D dur	—	10
- 2. in G moll	—	15
- 3. in F dur	—	15
Op. 13. Präludium, Menuett und Toccata für das Pianoforte	1	—
Op. 14. Drei Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	18
Nr. 1. **Altdeutsches Lied:** Ein getreues Herze wissen.		
- 2. **Der treue Ritter:** Es war ein Ritter ohne Furcht.		
- 3. **Heimliche Liebe:** Sie reden so selig von Wonne.		

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. Mai 1863. **Nr. 19.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Die neue Beethoven-Ausgabe und ihre musikalischen Ergebnisse. — Recensionen (Niels W. Gade. Die heilige Nacht, für Altsolo, Chor und Orchester. Robert von Hornstein: 45 Lieder. — Bemerkungen über Orgelbau (Schluss). — Bericht aus Köln. — Nachrichten. — Anzeiger.

Die neue Beethoven-Ausgabe
und ihre musikalischen Ergebnisse.

[Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. In Partitur und Stimmen. 24 Serien. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 3 Ngr. für den Bogen.]

S. B. Unseren Tagen war es vorbehalten, in Bezug auf kritische Ausgaben von Musikwerken ein Verfahren einzuführen, welches auf anderen Gebieten längst Geltung hat. Im vorigen Jahrhundert war der Musikalienverlag noch etwas sehr Unvollkommenes und auch für die Componisten weniger Wichtiges. S. Bach stach einige seiner Werke selbst. Seine Söhne und Amtsnachfolger bezahlten Stich und Druck und gaben ihre Werke auf Subscription heraus. Mozart hatte alle Mühe zu verhindern, dass seine Compositionen nicht ohne oder gegen seinen Willen veröffentlicht wurden. An Gesammtausgaben dachten weder die Componisten, welche viel zu sehr mit dem Schaffen beschäftigt waren, noch bemühten sich andere, ihnen und der Welt diesen Dienst zu erweisen. Erst als zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts der Musikalienverlag und Musikalienhandel allmählig ihre gegenwärtige Gestalt angenommen, und die Musikwerke der Meister eine Bedeutung für das grössere Publikum gewonnen hatten, die man früher nicht gekannt, entstanden Gesammtausgaben derselben, wobei man aber im Ganzen wie im Einzelnen häufig genug mit Willkühr, namentlich aber ohne Kritik verfuhr. Wie Vieles ist beispielsweise unter Mozart's Namen erschienen, was ihm entweder gar nicht, oder doch nicht in der Form angehört, in welcher es erschienen ist! Wie viele Editionen aus dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts wimmeln von Druckfehlern, und wie sehr hat man sich selbst noch in den letzten Decennien durch Sorglosigkeit und einseitige Interpretation bei der Herausgabe älterer Werke versündigt!

Endlich aber haben das Interesse und der wachsende Respekt vor allem historisch Bedeutenden angefangen, erfreuliche Früchte zu tragen. Eine der philologischen analoge Kritik hat sich den Werken der grossen Tonmeister älterer Zeit zugewendet, und der ernstere Theil des musikalischen Publikums hat diese Bestrebungen unterstützt. So wurden die Editionen von den Werken S. Bach's durch die Bach-Gesellschaft, und von jenen Händel's durch die deutsche Händel-Gesellschaft möglich. Bei diesen Editionen musste man auf die glücklicher Weise zum grössten Theil noch erhaltenen Original-Manuscripte der Werke, sowohl der schon gedruckten, wie der ungedruckten, zurückgehen, und die Resultate der kritischen Revision liegen dem Publikum vor.

Aber nicht blos Händel und Bach, auch Mozart, Haydn und Beethoven bedürfen in den Ausgaben ihrer Werke einer reinigenden Kritik, denn auch sie wurden noch zum grossen Theil Opfer der unvollkommenen Zustände des Musikverlags. Um sogleich von Letzterem zu sprechen, so ist es auch diesem Meister wie Mozart begegnet, dass Manches unter seinem Namen erschien, was ihm entweder gar nicht, oder doch nicht in der vorliegenden Gestalt angehört. Namentlich betrifft dies Arrangements, die man als Originalwerke veröffentlichte, und mehrmals war der Meister in der Lage, sich gegen solche Eigenmächtigkeit zu verwahren. Ferner sind viele erste Ausgaben seiner Werke, trotzdem, dass er sich selbst um die Correctur bemühte, durch die Nachlässigkeit der Correctoren und Verleger incorrect geblieben; in späteren Ausgaben haben sich die Fehler eher vermehrt als vermindert; es sind sogar unter dem Titel von Verbesserungen anmaassliche Veränderungen hineingekommen.

Unter solchen Umständen durfte mit einer kritischen Ausgabe von Beethoven's Werken um so weniger noch länger gesäumt werden, als das bereits zerstreute zur kritischen Revision nöthige Material sich von Jahr zu Jahr noch mehr zerstreut, oder theilweise ganz verloren geht. Die noch erhaltenen Originalhandschriften wechseln vielfach die Besitzer und die ältesten Ausgaben mancher Werke sind schon jetzt kaum mehr zu erlangen.

Nachdem nun einer vollständigen Ausgabe der Rechtsboden gesichert war, mussten die umfassendsten Nachforschungen nach dem Revisionsapparat angestellt werden, über deren unerwartet günstigen Erfolg im Verlaufe dieses Aufsatzes Näheres gegeben werden soll.

Da nun mehrere Serien der neuen Ausgabe entweder bereits vollständig vorliegen, oder doch binnen Kurzem vollendet sind, so dürfte es für Musiker und Musikfreunde von Interesse sein, zu erfahren, welche denn eigentlich die musikalischen Ergebnisse der mit so seltenem Müheaufwand unternommenen neuen Ausgabe sind.

Es wird nämlich Manchem in den Sinn kommen, die Frage zu stellen, wie gross denn Errata in Werken sein können, die seit bald einem halben Säculum in aller Welt Händen, überall aufgeführt, in Biographien, Broschüren

und Zeitungen vielfach besprochen und bereits in Fleisch und Blut der Musikfreunde übergegangen sind. Darauf ist zu bemerken, dass, wenn auch für das weniger musikalische Publikum in der neuen Gestalt nichts oder doch wenig Auffälliges vorliegt, dem genaueren Kenner der Werke des Meisters dagegen in der hergestellten richtigen Lesart Das und Jenes lebhaft interessiren muss.

Wir sprechen hier gar nicht von solchen Hauptfehlern, wie z. B. im letzten Quartett, wo die erste Violine in der Berliner und Londoner Partiturausgabe und in den Stimmen 16 Takte lang um 2 Takte verschoben ist, d. h. um 2 Takte zu früh gegen die andern läuft*) und wodurch ein musikalischer Galimathias entstanden ist, den Mancher vielleicht des Meisters Taubheit, wo nicht gar »Narrheit« zuzuschreiben vermochte! Auch nicht von der Musik zu Egmont, wo in die Partitur Zusätze, Coda's von 6, 8 und mehr Takten von fremder Hand gekommen sind, welche die Musikstücke für den Concertgebrauch abrunden, aber nicht als fremde Zusätze bezeichnet sind, daher vom Publikum als von Beethoven selbst herstammend hingenommen werden. Auch nicht von jenen längst erledigten »zwei Takten« im 3. Satz der 5. Symphonie, oder den berüchtigten 4 Takten in der Gdur-Sonate Op. 31.

Vielmehr wollen wir heute einmal die Unmasse der Abweichungen classificiren, welche in den

Symphonien

aus der Vergleichung der alten Partituren mit der revidirten neuen Ausgabe sich ergeben. Dort finden sich denn erstens, um mit dem leichtesten Caliber anzufangen, unbedeutendere Stichfehler, falsche Noten, die Jeder sich leicht selbst corrigirt; dann aber auch Noten, die wohl stimmen, aber nicht die rechten sind, welche Beethoven gewollt hat; fehlende Noten, ja ganze fehlende Stellen in einzelnen Stimmen; total falsche Noten, die nicht so leicht zu corrigiren sind und endlose Zweifel aufkommen liessen, ob Beethoven wirklich dergleichen gemeint haben konnte, und wie, im verneinenden Falle, es nun eigentlich heissen solle; Noten, die sich in falschen Oktaven bewegen; Stellen, die als von zwei Instrumenten zu spielen bezeichnet sind und nur von einem gespielt werden sollen und umgekehrt. Ferner falsche Vortragszeichen, die bei Beethoven so überaus wichtig sind, nämlich erstens in Bezug auf Dynamik: fehlende crescendo's, diminuendo's, piano's, forte's, sforzato's u. dgl.; an der unrichtigen Stelle stehende Zeichen dieser Art, wodurch zuweilen ein ganz anderer Sinn entsteht. Namentlich ist dies sehr häufig der Fall mit den, Beethoven'sche Musik so sehr charakterisirenden sforzato's. Dieses Zeichen steht bald zu oft d. i. in zu viel Stimmen, wo Beethoven blos in einer oder in einigen Stimmen das Motiv oder einen Ton desselben herausheben wollte; bald steht es zu selten, in zu wenig Stimmen, so dass man nicht weiss, ob mit Absicht oder nicht; bald steht es an der unrechten Note, wodurch die Physiognomie der Stelle verändert wird. Sehr häufig stehen ferner die < und >, oder <> nicht genau, so dass die meiste Kraft oder das Zu- und Abnehmen an einem verkehrten Punkte sich geltend macht, wodurch abermals die betreffende Stelle sozusagen in falsche Beleuchtung kommt. Ferner Rhythmisches: Zuweilen stehen richtige Noten in falscher Eintheilung; manchmal wieder sind Noten durch Bogen verschmolzen, die jede besonders angeschlagen werden müssen, und umgekehrt; zuweilen laufen solche Bogen über längere Stellen weg und vernichten die nöthige rhythmische Cäsur oder den rechtzeitigen neuen Einsatz. Hier anzufügen ist auch alles Unheil, das die unrichtig gestellten Bogen in Bezug auf Phrasirung anstellen. Der Fehler in diesem Punkte ist geradezu Legion; wer aber eine Ahnung davon hat, wie wichtig das richtige Zusammenziehen und Trennen der Töne für das Verständniss der Hörer und die sinngemässe Ausführung der Spieler ist, der begreift, von welchem Belang die Richtigstellung dieser Dinge in der neuen Ausgabe sein muss. Ein Gleiches ist es mit den für ein schönes Ensemble so wichtigen Stricharten der Streicher, welche in den alten Ausgaben oft genug Zweifel aufkommen liessen: hie und da blieb man ungewiss, ob legato oder staccato gespielt werden solle u. dgl.; an anderen Stellen stand wieder ⌒ statt ···· u. dgl.

Einer der schwierigsten Punkte für die Redaction einer getreuen Ausgabe bleibt immer die Entscheidung von Zweifeln über Parallelstellen. In manchen Fällen kann man dem Componisten eine gewisse Consequenz zutrauen und mit Bestimmtheit annehmen, dass gewisse Figuren sich überall gleich bleiben sollen. In andern Fällen kann man das nicht, besonders wenn solche Stellen weit von einander getrennt stehen, so dass der Componist an der zweiten Stelle wirklich anders gedacht haben kann, als an der ersten. Wo eine von Beethoven selbst gemachte Stichcorrectur oder von ihm revidirte Copien erhalten sind und vorliegen, da kann für eine gewissenhafte Redaction natürlich kein Bedenken vorliegen: was schwarz auf weiss von Beethoven's Hand steht, das gilt, erscheine es auch seltsam. Dagegen bei alten Drucken und Original-Manuscripten bleibt man häufig im Zweifel, ob der Componist überall bereits die letzte Feile angelegt, die letzte Entscheidung getroffen habe.

Es kann nicht unsere Absicht sein, hier ein förmliches Correctur-Verzeichniss aufzustellen; dasselbe dürfte zu einer Länge anwachsen, mit der vielen unserer Leser kaum gedient wäre. Es kann sich blos darum handeln, hier ein paar eclatante Beispiele aufzuzeigen, die zugleich Belehrendes bieten.

(Schluss folgt.)

*) Der Fehler ging aus den von Beethoven selbst corrigirten Stimmen hervor, und entstand durch die falsche Auffassung einer solchen Correctur von Seite des Stechers.

Recensionen.

Niels W. Gade. Die heilige Nacht, für Altsolo, Chor und Orchester nach dem Gedicht »die Christnacht« von Platen. Op. 40. Partitur Pr. 3 Thlr. 10 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

D. Damit der Standpunkt, welchen wir bei Besprechung des vorliegenden Werkes einnehmen, von vornherein bezeichnet sei, gestehen wir, dass wir dasselbe nicht ohne ein wehmüthiges Gefühl aus der Hand gelegt haben, dem ähnlich, welches wir empfinden, wenn wir einen mit Blumen und duftendem Grün erfüllten Garten nach Monaten wiedersehen; wir wandeln auf denselben Wegen, erblicken dieselben Gegenstände, erkennen noch immer die gleichmässig ordnende Hand des erfahrenen Gärtners, aber der Frühlingszauber und die Poesie ist entwichen. Gade steht an Genie und formeller Meisterschaft unter den Tondichtern der Neuzeit in erster Linie, und Niemand, der die Poesie in der Musik zu schätzen weiss, wird ihm diese Stelle streitig machen. Als er mit seinen ersten Symphonien und Ouvertüren und seiner »Comala« in den 40er Jahren auftrat und in einer fremdartigen Weise von seiner nordischen Heimath und den Wundern und Erinnerungen

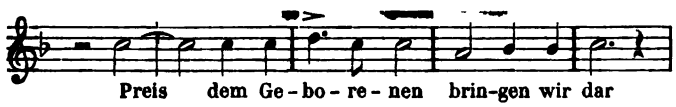
derselben zu erzählen schien, horchten wir alle den bald süss, bald unheimlich, bald in frohem Jubel unser Herz ergreifenden Klängen; und wir gewannen den Meister noch lieber, als wir ihn in der äussern Gediegenheit der Form und dem Anschlusse an unsere vaterländischen Meister, besonders Mendelssohn, noch mehr als uns gehörig, als deutschen Künstler schätzen zu dürfen glaubten. In manchen seiner folgenden Werke bewunderten wir noch immer dieselbe Abrundung und Sicherheit der Gestaltung, fühlten an vielen Stellen das Durchdringen der früheren Wärme, konnten uns aber vor der Wahrnehmung eines Zurücktretens der anfänglichen originellen Erfindungskraft und in Verbindung damit eines deutlicheren Anschlusses an die modernen deutschen Componisten, besonders Mendelssohn, nicht verschliessen. Stufenweise fast glaubten wir diese Veränderung, die wir uns noch scheuten Verflachung zu nennen, verfolgen zu können. In der »heiligen Nacht« liegt sie offen da. Wir sind durchaus im Stande und bereit einzugestehen, dass die Composition den geschickten Musiker, den gründlichen Kenner der Theorie, des Orchesters, der Stimmenbehandlung u. s. w. in jeder Note zeigt; aber ist das ein Lob, welches sich an einen Meister wie den Verfasser der Comala und der A moll-Symphonie heranwagen darf? wir verlangen das von jedem gut geschulten Musiker; wir legen gar kein Gewicht darauf, wo es nicht von einer vollen und selbständigen Schöpferkraft gehandhabt wird. In jenen technischen Rücksichten erkennen wir sogar wo möglich noch ein Fortschreiten, ein Ueberbieten der früheren Leistungen; hat Gade schon von Anfang in der Instrumentation eigene Wege eingeschlagen, so sehen wir ihn hier mit feiner, oft minutiöser Berechnung die Klangfarben prüfen und mischen, um dem Ausdrucke des Gegenstandes gerecht zu werden. Dabei sind die Harmoniefolgen immer wohl motivirt und edel, und ganz in der Weise des modernen Styls; die Declamation überall sorgfältig erwogen und dem Worte angepasst, ohne dass dem musikalischen Gedanken Gewalt geschähe. Aber dies alles kann uns nicht entschädigen für den fast gänzlichen Mangel ordentlicher Themen und Motive, geschweige neuer und origineller Melodien; man wird nicht warm bei diesen fortwährenden instrumentalen Effekten und der im Ganzen phantasielosen Declamation, und der vorwiegende Eindruck ist der einer trockenen, schwunglosen Verstandesarbeit.

Die Platen'sche Cantate »Christnacht« (warum ist die Platen'sche Bezeichnung nicht beibehalten?) ist unseres Wissens von keinem namhaften Componisten bisher in Musik gesetzt worden.*) Man darf auch wohl, ohne dem Dichter zu nahe zu treten, sagen, dass die Platen'sche Poesie für den Musiker wenig Anregung bietet; die künstlich feine Behandlung des metrischen Baues und des Wortausdrucks sind Vorzüge, die in der Musik verloren gehen; und das oft zu Verstandesmässige und Kalte des Inhalts giebt auch der Tonkunst keinen Stoff. Das vorliegende Gedicht sucht uns ein Bild des geheimnissvollen Webens in jener heiligen Nacht vorzuführen, wo die Engel herniedersteigen und die Geburt des Kindes verkündigen, die Hirten diese Verkündigung aufnehmen und den Preis singen. Die Scene behält schon in der Dichtung etwas abstractes, welches durch den oft gesuchten Ausdruck noch vermehrt wird; die beiden Gruppen haben keine geschiedene Individualität, der Preis der Hirten, die das Kind noch nicht gesehen haben, ist gewiss weit weniger erklärbar, als wenn sie in der Bibel bei der Verkündigung »sehr erschraken«. Doch wollen und können wir hier keine Kritik des Gedichtes geben. Gade hat aus dem Gedichte die Worte eines einzelnen Hirten weggelassen (warum? wir glauben des Ausdrucks wegen) und einen Chor der Hirten abgekürzt; die Worte des Seraph's (bei Platen »Engel der Verkündigung«) hat er einer Altstimme gegeben, und so stehen sich die eine Solostimme und die zwei Chormassen gegenüber.

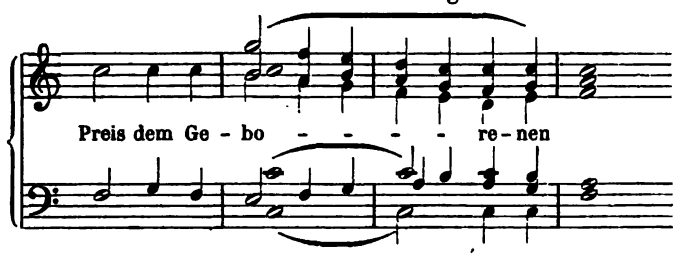
In einem kurzen Einleitungsstücke (As dur 4/4, Andante con moto) will uns der Componist offenbar den geheimnissvollen Schauer jener Wundernacht vor die Seele führen und nimmt hier allen Reiz wunderbarer Instrumentalklänge zu Hülfe. Es ertönen langsame Akkorde der Posaunen pp, dazu Harfenklänge und leiser Paukenwirbel; im dritten Takte treten die Saiteninstrumente hinzu, alle getheilt, die tiefern tremolirend; und im 5. Takte setzt ein melodischer Gang der Harfe und ersten Violine ein, der mit hübscher Modulation nach Es führt, dann mit noch vollerer Begleitung wiederholt wird und mit kurzem Anhange, wobei die anfängliche Klangfarbe immer dieselbe bleibt, in As-dur sich festsetzt; gebrochene Akkorde der Harfe bilden den Abschluss. Den Klangwirkungen des Stückes wird jeder mit Interesse sein Ohr zuwenden; ob sie auch das Gemüth fesseln können, bezweifeln wir. Nach der Einleitung folgt das erste Solo: »Seraphimsche Heere« u. s. w., welches in C-dur (der Ton C war nach dem As-dur-Schluss fortgehalten worden) einsetzt, nach F modulirt und zuletzt nach As übergeht, worin es bleibt. Das Solo ist durchaus declamatorisch, d. h. kein aus einem bestimmten Motive geformtes Musikstück; den Sinn der einzelnen Worte auszudrücken, dazu wirkt auch Harmonie und Bewegung der Instrumente mit. Kann dem Stücke Wohlklang und Sangbarkeit nicht abgesprochen werden, so liegt doch unleugbar etwas mattes und farbloses über dem Ganzen, der rhythmische Ausdruck ist ohne Leben, besonders ist die letzte Aufforderung: »süsse Wiegenlieder singt dem Menschensohne« äusserst matt. Nach dem Abschlusse auf Es als Dominante beginnt nun der erste Doppelchor. Die Stimmenvertheilung ist hier in der Weise neu und ungewöhnlich, dass den Chor der Seraphim 2 Soprane und 2 Tenore, den der Hirten doppelter Alt und doppelter Bass bilden. Der Componist hat dadurch vielleicht das hellere freudigere Wesen der Engel gegenüber dem demüthigen und ergebenen Charakter der Hirten ausdrücken wollen, und so würde diese Vertheilung allerdings mehr sein als ein blosser Versuch einer neuen Klangwirkung; zu jener charakteristischen Gegenüberstellung bietet nun freilich der Text gar keinen Anhalt, und der Componist hat sie nur in diesem ersten Chore durchgeführt, und zwar musikalisch nicht eben sehr tief. Der Chor ist hier völlig declamirend und eine polyphone Behandlung tritt nirgends ein, man müsste denn etwas derartiges in der Verflechtung der beiden Chormassen finden wollen; allein die hier zur Anwendung kommende Kunst schlagen wir nicht hoch an. Während der Chor der Engel meist in der Höhe declamirt (zuweilen unisono) und kurze aufjauchzende Perioden singt, begleitet der tiefere Chor in einfachen harmonischen Gängen und Folgen, ganz ähnlich wie so oft in Männerchören der Chor eine Solostimme harmonisch begleitet. Zu eigentlichen Motiven, die zur Verarbeitung tauglich wären, kommt es in dem ganzen Chore nicht. Dabei ist nicht zu verschweigen, dass sich in den Harmoniefolgen manches interessante findet, und dass namentlich in der Instrumentation sich die feine Berechnung wieder allenthalben bemerkbar macht. Akkorde der Blasinstrumente, Arpeggien der Harfe und pizzicati der immer getheilten (stellenweise 8stimmigen) Streichinstrumente

*) Doch! Von Ferd. Hiller. Vgl. Deutsche Musik-Zeitung Jahrgang I Nr. 27 (siehe auch Deutsche M.-Ztg. Jahrg. III Nr. 48). D. Red.

bilden durchgehends die Begleitung; hübsch ist besonders die Behandlung der ersten Violine mit langgehaltenen Tönen in höchster Höhe, da, wo in uns die Vorstellung des glänzenden Sternes erzeugt werden soll. — Es folgt wieder ein kurzes Solo des Seraphs (C-dur $^6/_8$ Andantino), welches zur Anbetung auffordert und darauf hinweist, dass jenes Kind die Welt erlösen werde. In der Declamation ist hier etwas mehr melodischer Zug, und wenngleich weder ein bestimmtes Thema auftritt, noch irgendwie etwas neues und originelles uns überrascht, so geht doch eine einheitliche Stimmung durch das Stück, ein milder und tröstlicher Ausdruck. Uns scheint er nicht überall den Sinn der Worte angemessen zu treffen, auch wünschten wir mehr daran erinnert zu werden, dass es ein höheres Wesen ist, welches hier spricht; der Seraph drückt sich stellenweise etwas zu menschlich sentimental aus. Hervorzuheben ist der zweimal wiederkehrende Schluss »betet an das Kind«, und »durch das eine Wort« wegen seines schönen demüthig-ernsten Ausdrucks. — Auf des Seraphs Aufforderung beginnt denn nun der Lobgesang »Preis dem Geborenen«, F-dur $^4/_4$. Die beiden Chöre stehen hier ebenso wie oben gegenüber, nur nicht so charakteristisch verschieden. Zuerst beginnt der tiefere Chor mit einer kleinen harmonischen Periode, welche der höhere in anderer Lage wiederholt und abschliesst. Die Oberstimme der abschliessenden Periode tritt dann als selbständiges Thema auf,



welches eine Verarbeitung anzukündigen scheint und dazu auch wohl geeignet wäre; doch kommt es dazu nicht. An einer späteren Stelle begegnen wir einer in neuerer Musik beliebten ausdrucksvollen Harmoniefolge

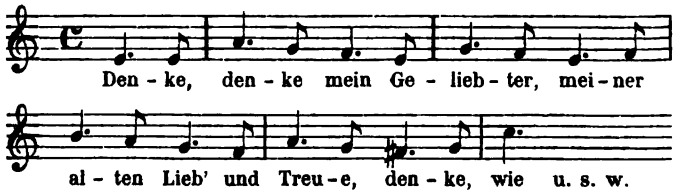


ob dieselbe nicht zum »Preise des Geborenen« etwas zu süss und weich ist, lassen wir dahingestellt. Denn freilich hat die ganze in diesem Stücke ausgedrückte Freude diesen Charakter, eine wirklich kräftig freudige Erhebung liegt darin nicht, und was davon hin und wieder auftauchen mag, das wird diesmal durch die instrumentalen Effekte wo möglich noch herabgezogen. — Es ertönt nun ein ernsterer Zwischensatz ($^3/_4$ F-moll); zu syncopirter Bewegung der Geigen und wirbelnder Pauke erklingen düstere getragene Figuren, die nach einer ausdrucksvollen Steigerung auf der Dominante abschliessen. Nun spricht der Seraph eine Ahnung künftigen Aufruhrs der Völker aus, eine Stelle, die poetisch schwer zu rechtfertigen ist, die aber für den Musiker, dem es auf das einzelne Wort nicht so sehr anzukommen braucht, Gelegenheit zu einem wirksamen Contraste bietet. Gegenüber der zweimaligen gewaltsamen Erhebung der Stimme ist wohl der Ausdruck des übrigen nicht lebhaft genug; aber vielleicht war jenes Aufschreien »ich höre Völker schreiten« an sich für den Seraph nicht passend und wiederum zu menschlich. Wir werden am Schlusse wieder nach Es als Dominante zurückgeleitet, und nach kurzem Uebergange (Triolenfiguren der Blasinstrumente) hören wir wieder das Thema des Einleitungsstücks in Violine und Harfe zu tremolirender Begleitung, und nun spricht der Seraph die tröstliche Versicherung des nun erschienenen Heiles aus, in einer wirklichen Melodie, der ersten, der wir in dem ganzen Stücke begegnen; dass sie uns Befriedigung gewährte, können wir nicht sagen. Es ist eine milde, gefühlvolle Liedmelodie ganz in modern romantischer Färbung, in welcher kein einziger Zug neu ist; dem Stoffe, der doch immerhin ein geistlicher genannt werden muss, ist sie in keiner Weise angemessen. Sie wird von Triolen der Blasinstrumente und Akkorden der Harfe begleitet; der Wohlklang lässt nichts zu wünschen übrig. Nun wird dieselbe Melodie von dem ganzen 8stimmigen Chore, in voller Begleitung der Streichinstrumente und der Harfe, wiederholt, zu den Worten: »vergesst der Schmerzen jeden, vergesst den tiefen Fall«; nachdem sie dann mit noch reicherer Begleitung und einigen Veränderungen noch einmal wiederholt worden ist, kommt in den Instrumenten wieder die Figur des Einleitungsstückes mit tremolirender Begleitung, zu welcher der Chor kurze Schlusswendungen singt, und weite Arpeggien der Harfe mit ausgehaltenen Tönen der Blasinstrumente und Tremolos der Geigen bilden den völligen Abschluss. Eine gewisse Milde der Stimmung und wohllautende Fülle der Harmonie liegt über dem letzten Stücke und wird bei einer ersten Aufführung nicht ohne Eindruck vorübergehen; bei mehrmaligem Hören wird man sich allerdings fragen, wo man diesen und jenen Gedanken wohl schon früher gehört, und ob der ganze etwas sentimental gefärbte Satz wohl den angemessenen Ausdruck zu einem Weihnachtsgesange bilde.

Nach dem Gesagten glauben wir unsern zu Anfang bezeichneten Standpunkt bewahren zu müssen. Unsere Zeit ist im Moment nicht reich an productiven Kräften, und die Kritik entschliesst sich gern zu aufmunterndem Lobe, wo ein mit Geschmack und fester Bildung verbundenes ernstliches Streben hervortritt und Leistungen höherer Art hoffen lässt. Wenn aber der anerkannte und gepriesene Meister von seiner Höhe herabsinkt und ein Abnehmen origineller Kraft fürchten lässt, so ist das gewiss nicht geeignet uns freudig zu stimmen.

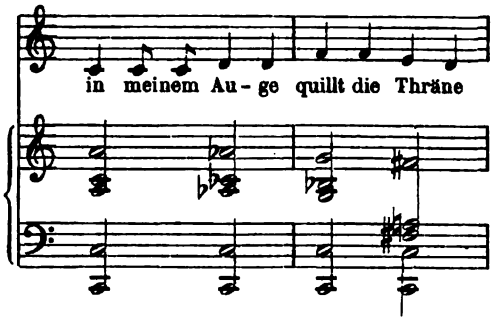
Robert von Hornstein. Cancionero, 15 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27. Pr. n. 1 $^1/_3$ Thlr. Verlag von A. Kröner in Stuttgart.

—*k* Anspruchslose Lieder, von denen manche in ihrer Ursimplicität und etwas hausbackenen Gemüthlichkeit an Riehl's »Hausmusik« erinnern, manche aber auch, wie z. B. »Frühlingsmorgen« und »Alte Träume« durch den hübsch getroffenen Ton, wirkliches Gemüth und sinnige Ausführung freundlich wirken. Ein bischen gar zu trivial ist es und noch über Riehl hinausgehend, wenn der Componist einmal singt, wie folgt



Verminderte Quartsprünge muss man, wie der Componist im »Winterritt« thut, für die Singstimme nicht setzen, ohne dass etwas besonderes dabei herauskommt, was hier nicht

der Fall ist. Auch Härten, wie in den zwei ersten Takten des zweiten Systems in demselben Liede



sind nicht zu rechtfertigen. Das ces ist positiv falsch, es müsste h heissen.

Die Gedichte dieser Lieder sind von Chamisso, Lingg, Geibel, Lemcke, Byron und Petöfi.

Bemerkungen über Orgelbau,

veranlasst durch die Disposition der für die Domkirche zu Marienwerder in Westpreussen zu erbauenden neuen Orgel.

Mitgetheilt von L. Granzin in Danzig.

(Schluss.)

Unter den Rohrwerken vermisse ich im Hauptwerke den Fagott 16′, im Pedale ein 4füssiges Rohrwerk. Jede grössere Orgel, die ein 32füssiges Pedalregister hat, sollte wohl auch ein 16füssiges Rohrwerk im Manual haben. Vox angelica unter Nr. 33 obiger Disposition ist nun zwar ein solches, aber seinem Charakter nach von so zarter Intonation, dass es gegen die andern Rohrwerke des Manuals zur Repräsentation des 16füssigen Tonmaasses nicht ausreicht. Dagegen vereinigt ein gut gearbeiteter Fagott Weichheit und Fülle, um nach beiden Seiten hin entsprechend wirken zu können. Gegen eine Posaune 32′ reicht er allerdings nicht aus; verschiedene grosse Orgeln haben daher noch ein zweites 16füssiges Rohrwerk (natürlich auf einem andern Manual); in den beiden grössten Orgeln Danzig's ist dies ebenfalls ein Fagott, der sich von jenem jedoch in der Structur und Intonation unterscheidet. Noch grössere Orgeln haben im Manuale sogar eine Trompete 16′ oder einen Bombard. Dagegen ist nichts einzuwenden, wenn nur dem andern Manuale der Fagott nicht fehlt. So waren z. B. die bis etwa vor 30 Jahren bestandene Marienorgel zu Halle a/S. — mit 64 Stimmen —, die frühere Domorgel zu Merseburg — mit 65 Stimmen —, die durch den Brand im Jahre 1842 zerstörte Nicolaiorgel Hamburg's disponirt. Dagegen ist es nicht zu billigen, eine Manualtrompete 16′ zu disponiren, ohne einen Manualfagott desselben Tonmaasses. Giebt man einer solchen Trompete auch nicht die weite Mensur und starke Intonation des gleichnamigen Pedalregisters, so fehlt ihr doch immer die Weichheit des Fagotts; je grösser aber eine Orgel ist, eine desto grössere Vielseitigkeit in der Wirkung darf dann auch bei ihr beansprucht werden; und wo diese fehlt, trifft immer den Disponenten ein Vorwurf. Für fehlerhaft in dieser Beziehung halte ich daher die Orgeln in der Paulskirche zu Frankfurt a/M., in der Michaeliskirche zu Hamburg, in der Kreuzkirche zu Hirschberg, in der Wenzelskirche zu Naumburg a/S. Jedoch ist bei ihnen das 16füssige Tonmaass durch Rohrwerke wenigstens bei starker Registrirung gegen das Pedal vertreten, und somit der Fehler immer noch nicht so schlimm, als bei den Orgeln, deren Manual gegen das 32füssige Pedal gar keine 16füssige Rohrstimme hat. An diesem Mangel leiden die Orgeln Breslau's im Dome (mit 60 Stimmen), zu St. Maria Magdalene (mit 55 Stimmen), zu St. Elisabet (mit 54 Stimmen), zu St. Vincenz (mit 45 Stimmen), zu St. Bernhardin (mit 35 Stimmen), ferner die schon erwähnte Berliner Marienorgel, die Nicolaiorgel zu Zerbst (mit 37 Stimmen) und die Orgel in der Augustinerkirche zu Gotha. Dagegen hat Silbermann das richtige Maass getroffen, da er dem Hauptwerke der Orgel der katholischen Kirche Dresden's einen Fagott 16′ gab, da das Pedal von 32füssigen Stimmen nur einen Subbass hat.

Dem Pedale einer grössern Orgel sollte aber auch, wie schon bemerkt, ein 4füssiges Rohrwerk nicht fehlen. Nicht bei der Begleitung des Gemeindegesangs, wohl aber bei andern Orgelvorträgen kann es vorkommen, einen cantus firmus als Oberstimme auf dem Pedal vorzutragen, während zwei Manuale, das eine 8-, das andere 16füssig registrirt, Mittel- und Unterstimme ausführen. S. Bach in seinen Choralvorspielen hat bekanntlich Mehreres der Art geliefert, für die Ausführung aller Orgelcompositionen dieses Altmeisters aber müsste jede grössere Orgel vollständigst eingerichtet sein. Oktave 4, auch selbst in Verbindung mit einer 4füssigen Flötenstimme, würde nicht immer ausreichen, jedenfalls nicht den Reiz der Vermischung der Klangfarben gewähren, der durch ein Rohrwerk gegen die Labialstimmen des Manuals zu erreichen ist. Manche Pedale haben zu dem obigen Zwecke einen Kornett; doch würde aus dem bereits angeführten Grunde ein Rohrwerk immer den Vorzug verdienen; und je grösser eine Orgel ist, desto weniger ist der etwaige Mangel desselben zu entschuldigen. Silbermann, der seinen Pedalen nur wenige Stimmen gab und dagegen auf die Aushilfe der Pedalkoppel rechnete, vergass dennoch nicht, der schon oben angeführten Orgel im Pedale einen Clairon 4′ zu geben. Dagegen geht allen zum Theil weit grössern Breslauer Orgeln, so weit sie Seidel in seinem oben citirten Werke aufführt, ein solches ab.

Unter den Nebenzügen einer neu zu erbauenden Orgel heut zu Tage noch den Tremulanten zu finden, dürfte wohl um so eher Verwunderung erregen, als die Stimmen der Gebildeten schon längst sich gegen dergleichen Spielerei ausgesprochen haben.

Was die Pedalkoppel betrifft, so scheint dieselbe bei heutigen Orgelneubauten fast häufiger angebracht zu werden, als bei frühern. Dagegen ist auch nichts zu sagen, wofern das Bedürfniss wirklich vorhanden ist. Bei grossen Orgeln sollte sie eigentlich wohl nicht nothwendig sein, äussere Hindernisse können dort nicht wohl der Aufgabe entgegen treten, das Pedal an Kraft und Fülle den vereinigten Manualen gleichzustellen; eine Pedalkoppel ist und bleibt immer ein Nothbehelf. Für die Fälle jedoch, wo sie nicht entbehrt werden kann, entsteht nur noch die Frage, mit welchem Manuale sie verbunden werden soll? für gewöhnlich wird das Hauptwerk dazu genommen. Die Zweckmässigkeit dieses Verfahrens kann in jedem einzelnen Falle nur aus den disponirten Stimmen beurtheilt werden. Eben daher kann aber auch der Fall eintreten, dass die Verkoppelung des Pedals mit einem Nebenmanuale angemessener erscheint, sobald nämlich Pedal und Hauptmanual so stark besetzt sind, dass sie gemeinschaftlich das volle Werk übertönen. Daher war das Pedal der in Hamburg verbrannten Orgel nicht mit dem Hauptwerke, sondern mit dem Rückpositive zu koppeln; und in der Merseburger Domorgel kann das Pedal beliebig mit dem Hauptwerke, dem Oberwerke oder dem Rückpositive gekoppelt werden. (Beide Pedale hätten übrigens der Koppelung mit einem Manuale wahrscheinlich gar nicht bedurft, da sie auch ohne dieselbe stark genug sind.)

Welchen Umfang sollen die Claviaturen haben? Es wird heut zu Tage häufig beliebt, das Manual bis zum $\overline{\overline{f}}$ zu führen (die neue Domorgel Merseburg's geht sogar bis $\overline{\overline{g}}$). Hat eine

Orgel nur ein einziges Manual, so muss ein solches Verfahren durchaus gebilligt werden, da der Organist dadurch im Stande ist, den cantus firmus nöthigenfalls durch Verdopplung in der höhern Oktave zu verstärken. Auch bei kleinen Orgeln mit 2 Manualen, deren zweites aber nur sehr wenige und gedeckte Stimmen zählt, gilt dasselbe. Im Allgemeinen darf dagegen wohl vorausgesetzt werden, dass eine Orgel mit mehr als einem Manuale dem Organisten zweckmässigere Mittel biete; dann aber erscheint jene Ausdehnung um so eher überflüssig, als die classischen Orgelcompositionen sich auf 4 Oktaven beschränken und neuere Componisten jedenfalls gut thun, ebenfalls nicht darüber hinaus zu gehen, wenn sie für ihre Compositionen eine grössere Verbreitung beabsichtigen.

Für die Pedalclaviatur genügt wohl der Umfang von C bis $\bar{d}$; *) diese Ausdehnung darf aber nicht gekürzt werden, da viele Orgelcompositionen darauf berechnet sind. Silbermann's Pedale reichen meines Wissens nur bis $\bar{c}$, und ich glaube gehört zu haben, dass man an einzelnen derselben das Fehlende in neuerer Zeit ergänzt hat. (Manche Pedale gehen noch weiter hinauf, die schon erwähnte frühere Marienorgel in Halle erstreckte sich, wenn ich nicht irre, bis $\bar{e}$; die gegenwärtige und die frühere Domorgel Merseburg's bis $\bar{f}$, beide Orgeln der Johanniskirche Danzig's ebenfalls.)

Da die neuern Orgeln meist in den Kammerton gestimmt werden, so ist dasselbe auch wohl in Betreff der obigen Disposition zu vermuthen; es fragt sich nur: nach welchem Kammertone? Nach unbefangener Prüfung kann man denselben nicht höher nehmen, als ihn das neuere französische diapason normal bestimmt. Das hat man in Russland und in Köln bereits eingesehen; man wird es auch in Berlin einsehen müssen, wo — London und Brüssel abgerechnet — der höchste Kammerton herrscht ($\bar{a}$ = 903,5 Schwingungen in der Secunde).

Berichte.

Köln. *O. P.* Nachdem uns Frau Lemmens-Sherrington, die unvergleichliche Coloratursängerin, im 7., und Herr Otto von Königslöw mit dem schönen Vortrage des Beethoven'schen Violinconcertes im 8. Gürzenich-Concert einen angenehmen Eindruck hinterlassen hatten, wurde uns am Palmsonntage die Passions-Musik nach dem Evangelisten Matthäus von Seb. Bach vorgeführt. Die Einrichtung der Partitur von Ferd. Hiller und dessen Anordnung in Bezug auf die Aufstellung der Chöre trugen wesentlich zu der eminenten Wirkung bei, welche die Ausführung des grossartigen Werkes im Publikum hervorrief. Der gesammte Tonkörper bestand aus 4 Gesangschören, von denen die beiden Hauptchöre durch die vereinigten Gesangvereine Köln's und die Mitglieder der Concertgesellschaft gebildet wurden; der kleinere Chor der Jünger bestand aus Schülern des Conservatoriums und mehrern Dilettanten, und der Knabenchor für den Cantus firmus der figurirten Choräle und der Chorgesänge war durch ungefähr 80 Schüler des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums vertreten, wozu noch 2 gesonderte Orchester mit ausserordentlich starker Besetzung der Streichinstrumente und die vom Musikdirector Herrn Franz Weber ganz vorzüglich gespielte Orgel kamen. Mit einer solchen Macht, die noch obendrein so geschickt und dramatisch wirksam aufgestellt war, musste ein so erfahrener Führer, wie Ferd. Hiller, den Sieg erringen. Es verunglückte auch gar nichts, weder in den Chorgesängen, noch in den Solopartien, welche letztere sämmtlich von ganz ausgezeichneten Sängern durchgeführt wurden. Frl. Büchner, Schülerin von Frau Dr. Rademacher in Köln, stand mit ihrer Sopranpartie in vorderster Reihe. Ein Augenübel bedingte es, dass diese Dame ihre anstrengende Partie vollständig auswendig sang. Ihre Intonation war goldrein, der Vortrag technisch fertig und voll warmer Empfindung. Ihr zur Seite stand Frl. Adeline Weis aus Hannover, die ihre Altpartie in technischer und ästhetischer Hinsicht lobenswerth durchführte. Als Evangelist fungirte Herr Gunz aus Hannover, der mit dem Schmelz seiner herrlichen Tenorstimme und dem innigen tiefgefühlten Vortrag zuweilen so ergreifend wirkte, dass sich unter den Zuhörern manches Auge mit Thränen füllte. Der rühmlichst bekannte Concertsänger Herr Hill aus Frankfurt a. M. zeigte sich als einer der vorzüglichsten Repräsentanten der Christuspartie und auch Herr Bergstein aus Aachen förderte mit seinen kleineren Gesangssätzen (Petrus u. s. w.) das Gelingen des Ganzen. Wir verliessen nach Schluss der Aufführung den Saal mit der vollständigen Ueberzeugung, dass uns ausser der schon früher erwähnten Aufführung des Paulus noch niemals eine so ausserordentliche Leistung geboten worden war.

Neben beregten Gürzenich-Concerten sind noch 2 Aufführungen ganz besonders hervorzuheben. Herr Prof. L. Bischoff, der geistreiche Kritiker des Rheinlandes, veranstaltete die erste im Theater zur Feier der Erhebung Preussens im Jahre 1813. Der Veranstalter dieser Feierlichkeit dirigirte selbst Egmont-Ouvertüre und Schlacht von Vittoria von Beethoven, zu welcher letztern lebende Bilder (! Vergl. Nr. 17 d. Bl. Die Red.), darstellend Schlachten und Volksscenen aus den Freiheitskriegen, zur Aufführung gelangten. Ein vom Leiter des Ganzen verfasstes erklärendes Gedicht, das sich durch poetischen Schwung, historische Genauigkeit und zeitgemässe Betrachtungen auszeichnete, erregte im Publikum allgemeine Begeisterung. Die ganze Aufführung brachte so grosse Sensation hervor, dass sie einige Tage später wiederholt werden musste.

Die zweite wurde von Herrn Kammersänger Koch mit seinen Gesangsschülern ebenfalls im Theater veranstaltet, wo uns Scenen aus dem »Freischütz« und »Romeo und Julie« vorgeführt wurden. Hr. Koch sang zuerst die »Verzweiflungsarie« des Max, deren Vortrag den vorzüglich geschulten und kunstbegeisterten Sänger erkennen liess. Hierbei lag wiederum der Beweis vor, dass eine naturgemässe, edle Bildung der Stimme eine gewisse Macht über das vorrückende Alter behauptet. Von den Schülern des Meisters hörten wir darauf Frl. Born, schon längst gefeierte Opernsängerin in Köln, als Agathe, und Frl. Botmann als Aennchen. Letztere muss noch viel Studien machen, um mit Erfolg die Bühnenlaufbahn betreten zu können; als erster theatralischer Versuch betrachtet und in Rücksicht auf den anständigen Grad der Gesangsbildung gebührt neben der routinirten, vortrefflichen dramatischen Sängerin Frl. Born auch dieser Dame gerechtes Lob. In »Romeo und Julie« zeichneten sich ausser Herrn Römer (Tenor) Frl. Harken und Frl. Rothenberger aus. Es war dem Frl. Harken als Romeo durchaus nicht anzumerken, dass sie hier zum ersten Male die Bühne betrat. Die Sicherheit der Bewegungen, die schönen Stimmmittel, welche sich frei von aller Beängstigung entfalten konnten, veranlassten das Publikum zu ausserordentlicher Anerkennung, die jedoch Frl. Harken nicht beirren möge, in ihren Studien weiter fortzufahren. Die zwar sehr anständige technische Fertigkeit im Singen und das hervorragende Bühnentalent reichen aber noch nicht aus, um überall den Sieg davon zu tragen. Auch Fräulein Rothenberger, am Rhein eine sehr geschätzte Oratorien- und Concertsängerin, wagte ihren ersten theatralischen Versuch. Ihr Gesang war, wie sonst immer, auch in der Partie der Julie durchaus schön und technisch vollendet; ihre Bewegungen dürften aber Herrn Koch noch zu verschiedenen Actionsstudien veranlassen, die für den Bühnensänger ja von so bedeutender Wichtigkeit sind. — Aus der ganzen Aufführung ging das Re-

*) Für Bach'sche Orgelstücke nicht. D. Red.

sultat hervor, dass Herr Koch zu den besten Meistern seines Faches zähle, weshalb wir ihm aufrichtig eine recht lange Wirksamkeit wünschen. Seine naturgemässe Schule wird jeden Sänger zu dem der Begabung entsprechenden Ziele führen.

Nachrichten.

Man schreibt uns aus Würzburg: Die hiesige Harmonie-Gesellschaft giebt ihren Mitgliedern jährlich mehrere sehr besuchte Concerte, zu welchen die bedeutendsten musikalischen Notabilitäten mit grossen Geldopfern gewonnen werden. Ein tüchtiges Orchester, aus Mitgliedern des Theaterorchesters und andern Kräften zusammengesetzt und geleitet von Herrn Concertmeister Hamm, ermöglicht auch grössere Productionen, und haben wir mit Vergnügen anzuerkennen, dass die Programme dieser Concerte in neuerer Zeit viel an künstlerischer Bedeutung gewonnen haben. — Das letzte Concert wurde mit Beethoven's Symphonie in D-dur eröffnet, deren Durchführung im Ganzen als sehr gelungen bezeichnet werden muss. Fräulein von Edelsberg vom Hoftheater in München sang eine Sicilienne von Pergolese, den »Wanderer« von Schubert und Lachner's »Waldvöglein«, ausserdem noch eine Arie aus Rossini's »Gazza ladra«, — eine schöne, ausgiebige, in allen Lagen gleichmässig ausgebildete und namentlich in der Tiefe eine seltene Kraft entfaltende Mezzosopranstimme von sympathischem Timbre, dazu eine tüchtige Schule und geschmackvoller Vortrag, zeichnen die Leistungen derselben in vortheilhaftester Weise aus. — Herr Concertmeister Ludwig Straus von Frankfurt spielte Spohr's siebentes Concert in E-moll und die Othello-Phantasie von Ernst. Herr Straus ist als ein Geiger ersten Ranges in weitesten Kreisen schon gebührend gewürdigt. Herr Martin Heindl, des berühmten Flötenvirtuosen Hans Heindl, der vor Jahren durch eine abprallende Kugel beim Schützenplatz in Amberg getödtet wurde, jüngerer talentvoller Bruder, spielte Variationen von Böhm mit gutem Vortrage und staunenswerther Technik.

Zum Besten der Basler Heiden-Mission veranstaltete daselbst Herr Dr. Ernst Hauschild am 5. März d. J. ein Kirchenconcert, in welchem ausschliesslich Compositionen desselben zu Gehör gebracht wurden, und zwar: »Eine Symphonie in Es-dur; ein Choral; »die Heilsboten«, Solo mit Orchester; »Das Lied des Lammes«, vierstimmiger Männerchor mit Streichinstrumenten; Weihnachtslied, Frauenchor mit Orchester; Adoramus, vierstimmiger Männerchor; O bone Jesu, achtstimmiger Männerchor; O salutaris hostia, Solo mit Orchester; Canon mit Choral; 6stimmige Motette mit Choral »Ich lasse dich nicht«; Misericordias, 6stimmiger Chor mit Orchester.

Zu Goldberg in Schlesien brachte Cantor Völkel Ende März in der Pfarrkirche Sigm. Neukomm's Oratorium »Christi Grablegung« zur Aufführung. Besonders bemerkenswerth dabei ist, dass der Dirigent in mehrern Zwischenabtheilungen einige Passionsliederverse eingelegt hatte. Nach der »Breslauer Zeitung« hätte »diese so ausserordentlich zweckmässige Maassnahme den Erfolg in seiner Totalität ungemein gefördert, indem die Gemeinde durch den Gesang des Chorals mit der Orgelbegleitung einen namhaften Antheil an der ganzen Handlung erhielt, ihr somit ein erhöhtes Interesse geboten war, mit Aufmerksamkeit bis an's Ende zu folgen«.

Berlioz's komische Oper »Beatrice und Benedikt« ist in Weimar am 8. April zur Feier des Geburtstages der Grossherzogin zum ersten Mal aufgeführt worden. Nach der Neuen Zeitschrift für Musik darf man sich diesem Werke »nicht mit den Anforderungen« nähern, welche man »durch die grosse reformatorische That Wagner's an ein musikalisch-dramatisches Werk zu stellen berechtigt« ist. »Berlioz steht im Gegentheile gänzlich auf dem ältern Standpunkte, der sein Hauptziel in der speciell musikalischen Gestaltung sieht.« Auch ein überwundener Standpunkt also!

Von des verstorbenen Canonikus Proske's »Musica divina« ist kürzlich der 4. Band ausgegeben worden (Regensburg, Pustet).

Jul. Grunwald, Lehrer des Violinspiels am Conservatorium und Concertmeister am Concert- und Theaterorchester in Köln, ist am 17. April gestorben. Ferd. Hiller und L. Bischoff widmen ihm in der Kölnischen Zeitung vom 22. April einen warmen Nachruf. Er war den 21. August 1834 in Posen geboren und hatte sich am Prager Conservatorium zum Geiger gebildet.

Bei Wilh. Engelmann in Leipzig erscheint demnächst eine kurzgefasste »Allgemeine Geschichte der Musik« von Dr. Jos. Schlüter.

In Aachen ist nunmehr, wie schon in anderen Orten des katholischen Rheinlandes, ebenfalls die musikalische Messe aus dem Gottesdienste verbannt worden.

Im 10. Abonnement-Concert im Stuttgarter Königsbau (5. April) wurde Haydn's »Schöpfung« aufgeführt. Die Soli wurden gesungen von den Frls. Trüschler und Eder, und den Herren Jäger, Schütky, Lipp und Pischek.

Mendelssohn's Sommernachtstraum ist nach Moskau vorgedrungen, wo derselbe in zwei grossen Concerten aufgeführt wurde, jedesmal Enthusiasmus erregte und gewissermaassen die Parole der Saison wurde.

In Karlsruhe hat die diesjährige Osterwoche zum ersten Mal eine Bach'sche Passion und zwar die nach Johannes gebracht. Die Didaskalia meldet, der Eindruck sei ein mächtiger und nachhaltiger gewesen. — Der Cäcilienverein daselbst unter der Leitung des Hofkirchen-Musikdirectors H. Giehne brachte Graun's Tod Jesu.

In Braunschweig soll demnächst ein Wett-Gesangfest stattfinden, welches das grösste werden dürfte, das bisher im nördlichen Deutschland begangen worden ist. Man rechnet auf mehr als 3000 Sänger, und werden sich u. A. Männergesangvereine von Wien, Augsburg, Stuttgart und Karlsruhe dabei betheiligen.

J. Vogt's »Die Auferweckung des Lazarus« ist am Charfreitag in Halle durch den Thieme'schen Gesangverein zur Aufführung gebracht worden.

Leipzig. Die dritte und letzte Prüfung am Conservatorium hat am 3. Mai Vormittag stattgefunden. Wegen Mangel an Raum müssen wir den Bericht noch einmal verschieben.

ANZEIGER.

[118] In **Gustav Heckenast's** Musikalien-Verlag in **Pest** erschienen:

ROBERT VOLKMANN

Op. 26. **Variationen über ein Thema von Händel** für Pianoforte 1 Thlr.

Op. 27. **Lieder der Grossmutter.** Kinderstücke für das Pianoforte zu zwei Händen. Zwei Hefte complet 1 Thlr. 10 Sgr.

Op. 28. **Erste Messe für Männerstimmen** (mit Soli) D-dur. Complet 2 Thlr. 10 Sgr. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr. Stimmen complet 1 Thlr. 10 Sgr.
Stimmen einzeln: Tenor I. 10 Sgr.; Tenor II. 10 Sgr.; Bass I. 10 Sgr.; Bass II. 10 Sgr.

Op. 29. **Zweite Messe für Männerstimmen** (ohne Soli) As-dur. Complet 2 Thlr. 20 Sgr. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr. Stimmen complet 1 Thlr. 20 Sgr.
Stimmen einzeln: Tenor I. 10 Sgr.; Tenor II. III. 15 Sgr.; Bass I. 15 Sgr.; Bass II. 10 Sgr.

Op. 30. **Sechs Lieder für Männerstimmen.** I. II. Heft 1 Thlr. pr. Heft. Stimmen einzeln: Tenor I. Tenor II. Bass I. Bass II. à 5 Sgr.

Op. 31. **Rhapsodie für Violine und Pianoforte.** 25 Sgr.

Op. 32. **Drei Lieder für eine Tenorstimme** m. Clavierbegl. 20 Sgr.

Op. 33. **Concert für Violoncell.** 5 Thlr. 8 Sgr. Pianoforte-Partitur 1 Thlr. 22 Sgr. Orchester-St. 3 Thlr. 16 Sgr.

Op. 34. **Drittes Streich-Quartett** G-dur 2 Thlr. 10 Sgr.

Op. 35. **Viertes Streich-Quartett** E-moll 2 Thlr. 10 Sgr. Dasselbe für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Robert Volkmann 2 Thlr.

Op. 36. **Improvisationen am Clavier** 1 Thlr.

Op. 37. **Fünftes Streich-Quartett** F-moll 1 Thlr. 20 Sgr.

Op. 38. **Drei geistliche Gesänge** für gem. Chor mit Pianoforte-Begleitung. Drei Hefte. Partitur 1 Thlr.
I. Heft Part. 12 Sgr., Stimmen 10 Sgr. II. Heft Part. 12 Sgr., Stimmen 6 Sgr. III. Heft Part. 6 Sgr., Stimmen 6 Sgr.

Op. 39. **Die Tageszeiten.** Zwölf vierhändige Clavierstücke. Vier Hefte à 16 Sgr.

Op. 40. **Drei Märsche** für Clavier zu vier Händen 24 Sgr.

Op. 41. **Au tombeau du Comte Széchenyi.** Fantaisie pour le Piano 20 Sgr.

Op. 42. **Concertstück für Pianoforte** mit Begleitung des Orchesters oder eines Streich-Sextetts oder eines zweiten Pianofortes. Solostimme 2 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Sextettstimmen 1 Thlr. 20 Sgr. Zweites Pianoforte 25 Sgr.

Op. 43. **Sechstes Streich-Quartett** (Es-dur) 2 Thlr. 10 Sgr.

[119]

Neue Musikalien.

Verlag von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Agosty, H., La Reine de Saba, Choeur des Sabéennes. 45 kr.
Arditi, L., L'Ardita (Liebeszauber) Valse per canto con acc. di Piano. 45 kr.
Badarzewska, Magdalena, Fantaisie. 54 kr.
—— La Prière exaucée, Réponse à la Prière. 54 kr.
Batta, A., Juliette, Conte d'Enfant pour Vlle. av. Piano. 1 fl.
Bazzini, A., Il Pirata, Fantaisie de concert pour Violon avec Piano. Op. 27. 2 fl. 24 kr.
Böhm, Th., 24 Etudes pour Flûte seule, en 2 Suites. à 1 fl. 12 kr.
Denefve, J., 6 Choeurs à 4 voix d'hommes. Partit. et Parties. Nr. 1 à 6. 1 fl. 24 kr.
Dombrowski, H., Seule!!! Mazurka favorite, Op. 27. 36 kr.
—— Polonaise historique sur des motifs nation. Op. 30. 1 fl.
Goria, A., Dernier Chant en Provence. 18 kr.
Gounod, Ch., La Reine de Saba, Rêverie arabe. 36 kr.
Grasiani, M., I Pepistrelli (Les Chauves-souris) Valse de salon. 45 kr.
Gregoir, J., Concerto. Op. 100. 2 fl. 24 kr.
Heller, St., 3 Schäfer-Stücklein. Op. 106. 1 fl. 24 kr.
Ketterer, E., Le Réveil des Pâtres, Morceau de salon. Op. 117. 45 kr.
Krüger, W., Un Ballo in Maschera, Romanza e Ballada. Op. 90. 1 fl.
—— La Reine de Saba, Choeur des Sabéennes. Op. 112. 54 kr.
—— Hymne des Nations de Verdi, Transscript. Op. 114. 54 kr.
Lachner, F., 3 Chöre für 4 Männerstimmen. Op. 114. Partitur und Stimmen. 1 fl. 30 kr.
Liszt, F., 2de Concerto für Piano und Orchester. Partitur 6 fl.
Marx, H., La Reine de Saba, Quadrille. 36 kr.
Metzger, J., Souvenir du tir national allemand, Polka. 18 kr.
—— La belle Jurassienne, Polka. 18 kr.
Musard, Patti-Polka. 36 kr.
Strauss, La Reine de Saba, Suite de Valses. 45 kr.
Thalberg, Sig., Ballade. Op. 76 (leichte Ausgabe). 45 kr.
Tausig, C., Der Ritt der Walküren von R. Wagner. 1 fl. 24 kr.
—— Siegmund's Liebesgesang aus der Walküre v. R. Wagner. 54 kr.
Vieuxtemps, H., Grande Sonate p. Piano et Violon, Op. 12. (Nouvelle Edit. revue par l'auteur). 4 fl. 48 kr.

---

[120] Im unterzeichneten Verlage ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Der

Ring des Nibelungen.

Ein

Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend.

Von

Richard Wagner.

Vorabend: Das Rheingold. | **Zweiter Tag:** Siegfried.
Erster Tag: Die Walküre. | **Dritter Tag:** Götterdämmerung.

Preis 2 Thaler.

Leipzig, Verlag von **J. J. Weber.**

---

[121]

Offene Organistenstelle.

Die Stelle eines Organisten an der Stadtkirche zu Winterthur, deren jährliche Besoldung auf 1000 Schweizerfranken limitirt ist, wird hiermit zu freier Bewerbung für gründlich gebildete Musiker ausgeschrieben. Aspiranten haben ihre Anmeldungen und Zeugnisse innerhalb 4 Wochen a dato dem tit. Stadtpfarramte Winterthur portofrei einzusenden.

Winterthur, 23. April 1863.

Die Stadtkirchenpflege.

---

[122] Soeben erschien und ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

VARIATIONEN

über ein Thema von **Robert Schumann** für Pianoforte zu 4 Händen von

Johannes Brahms.

Op. 23. Pr. 1⅓ Thlr.

Früher erschienen von demselben Componisten:

Op. 12. **Ave Maria** für weiblichen Chor mit Orchester oder Orgel-Begleitung. Partitur und Stimmen 1⅔ Thlr. Clavierauszug ⅔ Thlr.
Op. 13. **Begräbnissgesang** für Chor und Blasinstrumente. Partitur und Stimmen 1⅓ Thlr. Clavierauszug ⅔ Thlr.
Op. 14. **Lieder und Romanzen** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 15. **Concert** für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 7 Thlr. — Pianofortesolo 2⅓ Thlr.
Op. 22. **Marienlieder** für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. Heft 1. 2. à ¾ Thlr.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

---

[123] Verlag von **Carl Haslinger** in **Wien.**

Neue wohlfeile Concurrenz-Ausgaben von

Ludw. van Beethoven's Clavier-Sonaten.

Nr. 7. Op. 10. C-moll. 15 Ngr. — Nr. 8. Op. 14 Nr. 1. E. 12 Ngr.
Nr. 9. Op. 14 Nr. 2. G. 15 Ngr. — Nr. 10. Op. 22. B. 20 Ngr.
Nr. 11. Op. 26. As. 15 Ngr. — Nr. 12. Op. 27 Nr. 1. Cis-moll. 12 Ngr.
Nr. 13. Op. 27 Nr. 2. Es. 16 Ngr. — Nr. 14. Op. 28. D. 20 Ngr.
Nr. 15. Op. 29 Nr. 1. G. 20 Ngr. — Nr. 16. Op. 29 Nr. 2. D-m. 16 Ngr.
Nr. 17. Op. 29 Nr. 3. Es. 18 Ngr.

Franz Schubert.

Schwanengesang.		**Winterreise.**	
Nr. 1. Liebesbotschaft	8 Ngr.	Nr. 1. Gute Nacht	6 Ngr.
- 2. Kriegers Ahnung	6 -	- 2. Die Wetterfahne	5 -
- 3. Frühlingssehnsucht	6 -	- 3. Gefrorne Thränen	5 -
- 4. Ständchen	6 -	- 4. Erstarrung	8 -
- 5. Aufenthalt	6 -	- 5. Der Lindenbaum	6 -
- 6. In der Ferne	6 -	- 6. Wasserfluth	6 -
- 7. Abschied	8 -	- 7. Auf dem Flusse	5 -
- 8. Der Atlas	5 -	- 8. Rückblick	6 -
- 9. Ihr Bild	3 -	- 9. Irrlicht	3 -

(Mit deutschem und französischem Text.)

Fortsetzungen folgen möglichst schnell.

---

[124]

Wichtig für Compositeure!

Die Notenstich- und Druck-Anstalt

von

A. O. Hammer & Co. in Wien,

Biberbastei 659.

übernimmt zu sofortiger Ausführung **Compositionen** in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.

Zugleich werden **gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.**

---

[125]

Gesang-Vereinen

empfiehlt sich zur **Anfertigung von Fahnen** auf Seidenstoffen, ohne Naht, die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in **Leipzig.**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. Mai 1863. **Nr. 20.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

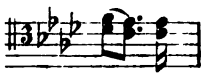
Inhalt: Die neue Beethoven-Ausgabe und ihre musikalischen Ergebnisse (Schluss). — Recensionen (Gesang mit Piano. Für Violine). — Berichte aus Göttingen und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Die neue Beethoven-Ausgabe
und ihre musikalischen Ergebnisse.

(Schluss.)

Was nun zuerst unrichtige Noten betrifft, so würde wohl kaum Jemand von selbst darauf gekommen sein, dass in der 5. Symphonie (C-moll) 8 Takte vor dem Eintritte des Finale die Fagotte nicht Tenor — sondern Bassschlüssel vorgezeichnet haben müssen, also nicht mit g sondern mit c einsetzen und zur Verstärkung der Pauken statt der Bässe (die g haben) dienen sollen! — Und wer dachte wohl, dass in jener der vorigen ähnlichen Stelle im $^9/_4$ Takte vor dem Wiedereintritt des Finalthemas die Clarinetten 23 Takte lang $\frac{d}{h}$ statt $\frac{f}{d}$ zu blasen hätten? —

An fehlenden Noten verzeichnen wir einen wichtigen Trompeteneinsatz, der auf der Dominante der Parallele Takt 94 des ersten Satzes derselben Symphonie nach langen Pausen erfolgt. Vor Allem aber den Fortgang der Fagotte in einer Culminationsstelle des Adagio's. Wahrscheinlich hatte der Stecher oder Corrector sich nicht getraut, die allerdings schneidende Dissonanz, die hier einen Augenblick zu Tage tritt, die aber gleichwohl höchst Beethoven'sch und gerade an dieser Stelle von eigenthümlicher Wirkung ist, stehen zu lassen. Wir meinen den 23. Takt vor dem Schluss, wo in der Partitur (Breitkopf und Härtel, alte Ausgabe) eine verwunderliche, sehr naive Taktpause steht, und wo die beiden Fagotte ungeachtet der Vorschläge in den Streichinstrumenten einfach so zu blasen haben:

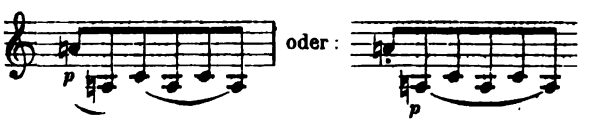


Dass in der Pastoralsymphonie (Breitkopf und Härtel, alte Ausgabe) im Finale S. 156 die Hörner um 5 Takte zu spät eintreten, sei hier auch gelegentlich bemerkt. Kaum erwähnenswerth, weil wohl schon vielfach bekannt, sind die beiden Errata ebendaselbst im ersten Satz, wo der Stecher in den ersten Violinen S. 35 Beethoven's Wiederholungszeichen für Pausen gelesen hat und das Begleitungsmotiv plötzlich verschwinden liess; dann jene seltsamen Pausen der beiden Flöten S. 37.

Was direct falsche, störende und beinahe unbegreifliche Noten betrifft, so findet sich davon ein schönes Beispiel im Adagio der Pastoralsymphonie. Daselbst stand in der alten Ausgabe S. 82 im letzten Takt ein in drei Stimmen ganz deutliches und consequentes E (♮ vor Es), während im ersten Horn mit dem 10. Achtel Es (F im B-Horn) einsetzte. Dass das Horn mit dem schweren Fis (E) einsetzen sollte, war eben so wenig anzunehmen, wie dass das ♮ in 3 Stimmen unrichtig sein sollte. Gleichwohl ist das letzte der Fall und das Horn mit seinem Es im Recht. —

Wir übergehen die Stellen in falschen Oktaven, obgleich dadurch manchmal die Figuren für den Spieler ganz entstellt sind; ebenso die Stellen, wo der Stecher in Bezug auf »a due« oder »Solo« gefehlt hatte, *) und wenden uns zu den dynamischen Vortragszeichen.

In welche Verlegenheit kann ein Dirigent gerathen, der es ernstlich meint und Pietät für des Meisters Intentionen hat, wenn seine Partitur, an die er sich doch zumeist allein halten kann, ihn zweifelhaft lässt, bei welcher Note etwa ein plötzliches p nach f, oder umgekehrt eintreten soll; oder wenn sie ihn dadurch irre macht, dass in der einen Stimme das p oder cresc. da, in der andern dort beginnt! Stechern und leichtfertigen Correctoren liegt daran freilich weniger! Aber auch den Spieler berührt es peinlich, wenn er ein p sieht und demgemäss spielt, während seine Collegen ganz tapfer forte spielen, handle es sich auch nur um eine Note. Wir wählen das erste beste Beispiel, um dergleichen anschaulich zu machen. Ein Satz hat im forte sich ausgetobt und endigt scharf mit dem rhythmischen Einschnitt auf dem ersten Viertel des neuen Taktes, worauf eine neue Melodie einsetzt. Mittelstimmen bringen zu den beiden Gegensätzen noch eine Figur. Wird es nun einem Dirigenten und dem Spieler gleich sein, ob z. B. so steht wie S. 5 der Partitur der Eroica in der zweiten Violine?

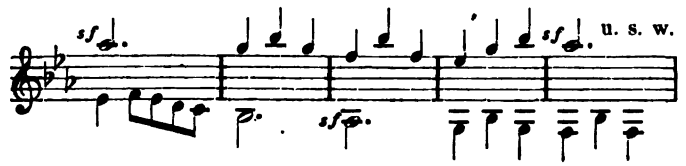


Wie beeinträchtigend ein unrichtig gestelltes decrescendo auf die richtige Wirkung einer Stelle sich geltend machen kann, das ist mit grosser Evidenz an einer Stelle im Trauermarsch zu erkennen. Der wuchtige Orgelpunkt

*) Eines können wir doch nicht unterlassen zu erwähnen, weil es wirklich interessant ist: Im Trauermarsch der Eroica haben blos die Contrabässe, nicht zugleich die Celli im Thema die Vorschlagsnoten zu spielen! Man wundert sich jetzt, wenn man die ganz selbständige Führung der Celli betrachtet, dass man nicht früher darauf verfiel.

auf D nach der Durchführung hat geschlossen, und der Satz lenkt dem Thema zu, das in G-moll anklingen will. Die Harmonie setzt sich erst noch einmal auf dem verminderten Septimenakkord von Cis fest, um nach mehrfachen Stössen wieder, und nun ernstlich, zur Dominante zu gehen, von wo die Beruhigung im Einlenken nach der Tonika beginnen soll. In der alten Partitur steht nun aber schon in dem Takt, wo noch die verminderten Akkorde ihre Wirkung thun sollen, decrescendo, während es doch erst einen Takt später nach dem Eintritt von D anfangen darf.

Die sforzati verdienen hier eine besondere Stelle für sich, und unter der Masse der vorliegenden Errata heben wir einige von Belang hervor. Gleich im 9. und 10. Takt der Eroica begegnet uns ein eigenthümlicher Zug, den der Stecher der alten Partitur verwischt hatte. Es steht nämlich daselbst im 10. Takt in allen betheiligten Stimmen sf. So war es aber von Beethoven nicht gemeint, sondern er giebt schon im neunten Takt den mit d eintretenden Bässen ein sf., den übrigen Stimmen dagegen erst im zehnten. Dass dieses viel natürlicher, wirkungsvoller und polyphonisch interessanter ist, leuchtet ein. — Im 2. Theil des Scherzo derselben Symphonie steht in dem canonischen Fortesatze ein sf. in fast allen, namentlich auch in blossen Füllstimmen. Beethoven wollte aber nur die lange Note des Motivs herausgehoben haben:



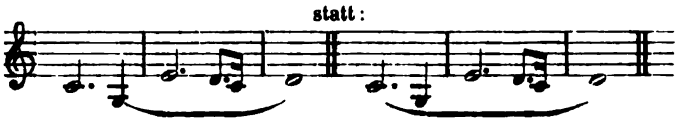
Wie charakteristisch sticht auf diese Weise der Canon heraus! — Aehnlich ist es mit der Fortestelle im ersten Allegro der B-Symphonie, dort wo die Bässe zum ersten Mal das Thema ergreifen und sich oben ein Gegenmotiv in langen Noten dazu gesellt. Die sf. gelten hier blos für dieses neue Gegenmotiv, nicht zugleich für die, das bereits bekannte Thema vortragenden Stimmen. Man sieht hieraus, wie genau die Vortragszeichen bei Beethoven dem Sinne der Composition und den contrapunktischen Gestaltungen entsprechen.

Was rhythmische Dinge betrifft, so hat es uns interessirt zu erfahren, dass am Schluss des ersten Theils des Trios im Scherzo der Eroica alle drei Hörner nach den vier gehaltenen Takten gleichmässig absetzen und dann jede Taktnote neu anschlagen sollen. Dadurch verändert aber die ganze Stelle ihre Physiognomie.

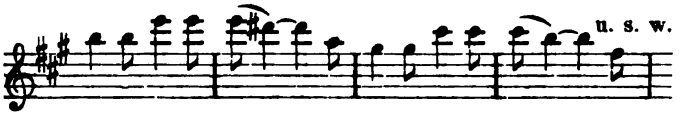
So sind auch in einer äusserst kraftvollen und sich in den Accenten immer näher zusammendrängenden Stelle des Finales der C moll-Symphonie (S. 158 der alten Partitur) Hörner und Trompeten durch drei Takte mittelst Bogen zusammengezogen, wo der steigende Affekt immer neue Ansätze verlangt, die von Beethoven auch vorgeschrieben sind.

Unter den vielen Stellen mit falschen Phrasirungsbogen verzeichnen wir nur das Thema des Finales der Pastorale, welches so zu spielen ist:

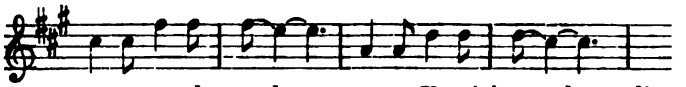
anstatt wie in der alten Partitur immer taktweise zusammengeschliffen. — Ebenso erscheint es uns viel kraftvoller, wenn das grosse und bedeutende Motiv im Finale der C moll-Symphonie so gespielt wird, wie Beethoven bezeichnet:



Eine eigenthümliche Inconsequenz Beethoven's in Bezug auf Parallelstellen hat sich durch Vergleichung mit der handschriftlichen Originalpartitur in der A dur-Symphonie als wirklich und unzweifelhaft so gemeint ergeben. Beethoven schreibt im ersten Theil des ersten Satzes:



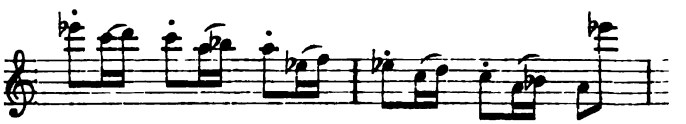
Im zweiten Theil aber:



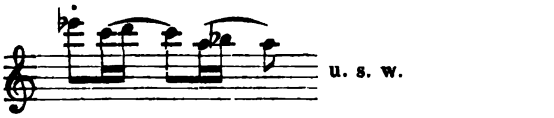
woraus zu ersehen, dass grosse Vorsicht nothwendig, wenn man etwa abweichende Lesarten zu planiren geneigt wäre.

Für Diejenigen, welche in Folge einer Abweichung der bisherigen Orchesterstimmen von der bisherigen Partitur noch im Zweifel sind, welche Lesart im Scherzo der A dur-Symphonie, bei dem ersten Da Capo des Hauptsatzes und der Wiederholung des ersten Theils desselben, gelten müsse, bemerken wir noch, dass Beethoven diese Wiederholung und den Anfang des zweiten Theils sempre p. haben will. In den gedruckten alten Stimmen stand nämlich davon nichts.

Neben den vielen Stellen, deren Erledigung im Sinne der neuen Ausgabe jedem Musiker eine gewisse Genugthuung bereitet, indem er sieht, dass Beethoven nur das Vernünftigste gewollt haben konnte, finden sich nur einige wenige andere Stellen, auf deren Abänderung wir mit Sicherheit, aber dennoch vergeblich gehofft hatten. Wir wollen sie hier namhaft machen. Die erste, die wir meinen, ist die Violinpassage im 1. Satz der Eroica:



In der alten, wie in der neuen Ausgabe ist die Strichart so, wie wir sie oben angegeben. Dieselbe klingt aber unserem Gefühle nach schwunglos, trocken, unschön. Wir hatten daher gehofft, als Beethoven's wirkliche Intention diese Strichart zu finden:



umsomehr, als die ähnlich rhythmisirte, freilich aber in Stimmung und Charakter zugleich abweichende Passage, welche das Coda dieses Satzes enthält, so bezeichnet ist, wie wir meinen:

Dass die frühere Stelle durch den bei der zweiten Strichart anwendbaren längeren Bogen gewinnen würde,

scheint uns so unzweifelhaft, dass wir uns selbst durch die in der neuen Ausgabe gebrachte Bestätigung nicht beruhigt fühlen können.

Die zweite Stelle ist der zwölftletzte Takt des Trauermarsches in derselben Symphonie, wo die Flöte mitten unter Noten, die mit der ersten Violine im Unisono oder in der Oktave gehen, in recht auffallender Weise drei Noten abweichend zu blasen hat. Dieselben stehen auch in der neuen Ausgabe, müssen also unzweifelhaft als Beethoven's Absicht betrachtet werden.

Die dritte Stelle findet sich im Finale der A dur-Symphonie, im ersten Takt des zweiten der zwei kleinen und repetirten Theile des Themas. Es steht dort in der ersten Violine, auch in der neuen Ausgabe, consequent G, während Gis natürlicher scheint. Doch wir beugen uns vor den Zeugnissen, welche der Redaction der neuen Ausgabe vorgelegen haben müssen, die sogar ein ♯ vor dem 7. Sechszehntel im ersten Takt ausdrücklich beseitigt hat.

Auch der überzählige Takt am Schluss des ersten Satzes der B dur-Symphonie, und der gleiche im ersten Satz der C moll-Symphonie (Seite 36 der alten Breitkopf und Härtel'schen Partitur) haben — man möchte beinahe sagen: leider — ihre Bestätigung gefunden. Im letzteren Falle lässt sich jedoch annehmen, dass Beethoven eine kurze Generalpause gemeint habe.

Sehr angenehm ist es in der vorliegenden neuen Partiturausgabe, dass man eine Conformität der Anordnung durchgeführt hat (Flöten als höchste Stimme oben); denn nichts erschwert das Lesen mehr, als die Ungleichheit der Stimmenstellung.

Schliesslich verzeichnen wir die Materialien, welche bei dieser Serie als »Revisionsapparat« vorgelegen haben.

Von der ersten Symphonie in C (Original-Verleger C. F. Peters), sowie von der zweiten in D (Orig.-Verl. Haslinger) war ausser den älteren Drucken keinerlei Revisions-Material aufzutreiben gewesen. Die handschriftliche Partitur Beethoven's oder von ihm durchgesehene Copien und Stichcorrecturen scheinen bereits verschwunden und verloren. Dagegen lag bei der dritten Symphonie in Es (Eroica. Orig.-Verl. Haslinger) eine von Beethoven selbst revidirte Copie der Partitur zur Benutzung vor. Von der vierten in B (Orig.-Verl. Haslinger) die Partitur im Autograph und eine von Beethoven revidirte Copie, sowie verschiedene einzelne Stimmen aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*). Von der fünften in C-moll (Orig.-Verl. Breitkopf und Härtel) die Partitur im Autograph, Briefe von Beethoven, und eine Wiener Stimme wie oben. Von der sechsten in F (Pastorale. Orig.-Verl. Breitkopf und Härtel) die Partitur im Autograph, wiederum ein Brief von Beethoven, eine Wiener Copie, endlich diverse Wiener Stimmen wie oben. Von der siebenten in A (Orig.-Verl. Haslinger) die Partitur im Autograph, eine von Beethoven revidirte Copie und desgleichen Stimmen (beinahe vollständig) wie oben. Von der achten in F (Orig.-Verl. Haslinger) die Partitur im Autograph und eine Wiener Stimme wie oben. Endlich von der neunten in D-moll (Orig.-Verl. Schott's Söhne) die Partitur im Autograph, eine von Beethoven revidirte Copie und acht Wiener Stimmen wie oben.

*) Die »Deutsche Musikzeitung« berichtete im 3. Jahrgang Nr. 27 über diese (und weiter unten bemerkte) geschriebene und »von Beethoven's Hand corrigirte Orchesterstimmen«, wobei der Verfasser des Artikels, Herr Gustav Nottebohm in Wien, auf den Werth dieses Fundes aufmerksam machte. Derselbe hat sich überhaupt um die Aufbringung des Revisions-Materials nicht geringe Verdienste erworben.

Die achte und neunte Symphonie sind in der neuen Ausgabe noch nicht erschienen, befinden sich aber in der Vorbereitung zum Druck.

Recensionen.

Gesang mit Piano.

Adolf Jensen. Op. 11. Lieder des Hafis aus dem Persischen von Daumer. Pr. 1 Thlr. Hamburg, Fr. Schuberth.

Carl Grädener. Op. 45. 6 Lieder von J. v. Eichendorff für zwei Singstimmen (Sopran und Alt). Pr. 1 Thlr. Hamburg, Fr. Schuberth.

Wilh. Taubert. Op. 142b. 6 Geistliche Lieder für eine mittlere Stimme. Pr. 15 Ngr. Neu-Ruppin, Oehmigke und Riemschneider (R. Petrenz).

—— Op. 142a. Dieselben für Sopran, Alt, Tenor, Bass. Partitur und Stimmen Pr. 20 Ngr. n. Ebendaselbst.

—s. Man pflegt die Anzeige einer grösseren Anzahl neuer Liederhefte mit einer Klage über die Erscheinung einzuleiten, dass »schon wieder« diese Kunstgattung es sei, mit welcher das musikalische Publikum zum Ueberdrusse behelligt werde. Die Kritik, welche sich die einseitige Aufgabe stellt und stellen muss, an der historischen Weiterentwickelung der einzelnen Kunstform unter dem Gesichtspunkte des Schönen an ihrem Theile fördernd und hemmend, positiv und negativ mitzuwirken; diese reproductive Kritik hat vollkommen Recht, gegen alle Erscheinungen zu protestiren, die in den Kreis ihrer Aufgabe und Wirksamkeit nicht hineinpassen wollen. Streng genommen gilt ihr das menschliche Liebesgebot »leben und lebenlassen« nichts. Ihr gegenüber hat auch Goethe sich im Irrthum befunden, als er sagte: »Der Lebende hat Recht«. Aber trotz der gewissenhaftesten Kunst-Kritik hat der Lebende dennoch Recht, und die Erscheinung der zahllosen Liederhefte liefert dafür den praktischen Beweis, da denn die Kritik bei aller Berechtigung ihrer Gegenstrebungen den Liederstrom weder zurückhalten, noch in ein erwünschteres Strombette zu lenken vermag. Die Ursache dieser Erfahrung mag für den Culturhistoriker interessant genug sein, die Kunstgeschichte, deren Anforderungen und Rechte diese Blätter zu vertreten und zu wahren haben, muss sich mit ihrem Urtheil an die reine Erscheinung selbst halten. Eine Kunsterscheinung kann in kulturhistorischer Betrachtungsweise ein sehr trauriges Zeichen der Zeit sein, ohne deshalb der ästhetischen Würdigung nothwendig Anlass zu Stossseufzern geben zu müssen. Denn das Wahre in der Kunst, welches auf der breitesten Grundlage der schönen reinen Menschlichkeit zuletzt immer nur Eines ist, kann nun und nimmer selbst von der üppigsten, gewaltigsten Wucht ephemerer Schmarotzerproducte erdrückt werden. Es bricht vielmehr immer wieder sieghaft hervor und stösst alle Schlacken von sich wie im Feuer siebenfach bewährtes geläutertes Gold.

Das Publikum für die persischen Lieder des Hafis von Herrn Adolf Jensen dürfte vorläufig ein kleines sein, obwohl die Aufmerksamkeit in einigen musikalischen Kreisen sich diesem Autor mit schmeichelhaften Erwartungen zugewendet hat. Die Fraction der Futuristen, welche denn doch dem Grossen und Ganzen gegenüber, trotz einer glücklich erzielten Propaganda, klein genannt werden muss, wird sich von den bezeichneten sogenannten Lie-

dern des Herrn Adolf Jensen gewiss ohne Bedenken anglühen lassen und ihm, wie er seiner Geliebten ungeheuer begeistert singt, »rühmend eine Pauke (!) unendlicher Ehren schlagen.« Referent bekennt, dass sein geringes persisches Bewusstsein so wenig Genüge an den ungeheuer schönen Phantasien des Hafis findet, als es der Musik des Herrn Adolf Jensen mit einem der musikalischen leidlich geübten Receptionsorgane beizukommen vermochte. Das technische Machwerk ist zwar nicht unverständlich, obwohl die Harmonik im Allgemeinen bis zum Aeussersten auf Schrauben gestellt ist. Ebenso sind die sublimsten Intentionen des ungeheueren Ausdruckes anschaulich genug, um das musikalische Getön vollkommen begreiflich zu machen. In diesen Dingen liegt also der Stein des Anstosses nicht, über welchen das Verständniss des Berichterstatters nicht hinauskommt. Unbegreiflich aber bleibt es, wie ein germanisches und noch dazu ein christlich-germanisches Bewusstsein seine minnigliche Schwärmerei in so überaus ungeheuerlicher und polternder Ausdrucksweise kundgeben mochte, wie dies Herr Adolf Jensen gethan. Ist die Dame seines Herzens etwa eine Perserin? Oder ist Herr Adolf Jensen etwa nicht christlich-germanischer Musiker? Man verzeihe uns diese Personalien. Aber sie könnten zur Aufklärung der ungeheuern Musikweise unseres Herrn Autors beitragen. Wir bedauern aufrichtig, dass ein so zweifellos begabter Kopf sich dem Verständnisse des deutschen Publikums mit Ausnahme der Fraction der Futuristen so fern stellt. Was nützt es der deutschen Kunst, wenn das Publikum in Djingistan dem Werke des Herrn Verfassers auch rühmend eine Pauke unendlicher Ehren schlagen mag! —

Die sechs Lieder von Grädener für Sopran und Alt gehören zunächst seinen »verehrten Hamburger Schülerinnen« und bekunden tüchtige Leistungen derselben. Dann aber qualificirt die Ausdrucksweise dieser Duette dieselben auch für tüchtige Sängerinnen, welche nicht eben zu wählerisch sind hinsichtlich der Stoffe, die musikalisch interpretirt werden. Dem Referenten sei es erlaubt, mitzutheilen, dass er sich ebenfalls in der Lage befindet, Gesangschülerinnen heranzubilden und so unglücklich war bei einigen derselben mit den Grädener'schen Duetten Anstoss zu erregen, obwohl die sämmtlichen Stoffe von dem mit Recht gefeierten J. v. Eichendorff herrühren. Aber mit wundersamer Vorliebe hat Herr Grädener gerade die sonderbarsten Dichtungen dieses sonst so zartsinnigen Poeten gewählt, um sie den jungen Damen zu widmen, welche er im Gesange unterrichtet. Zu diesen Sonderbarkeiten einer übermüthigen Dichterlaune gehört ohne Zweifel Nr. 1 »Zigeunerinnen singen«; Nr. 3 Kehraus, ein Todtentanz im Canon der Quinte, wie auch Nr. 1. Das Gedicht Kehraus fängt an:

Es fideln die Geigen,
Da tritt aus dem Reigen
Ein seltsamer Gast.
Kennt Keiner den Dürren?
Galant aus dem Schwirren
Die Braut er erfasst.
Hebt an sie zu schwenken
In allen Gelenken.
Das Fräulein im Kranz:
»Euch knacken die Beine«
»»Bald rasseln auch deine««

Der Musiker setzt hinzu:

(Euch knicken euch knacken die Beine
Bald risseln bald rasseln auch deine)
Frisch auf, spielt zum Tanz. etc.

Denkt man sich diese Worte von zwei jungen Damen gesungen, so wird man verstehen, warum wir die Duette nicht ohne Beschränkung empfehlen mögen. Auch das 4. Lied mit abwechselnden Stimmen ist bedenklich, und die Musik dazu, statt die Wirkung des Sinnigen, Sehnsuchtsvollen zu machen, wie beabsichtigt scheint, monoton ausgefallen. Es behandelt eine einfache Legende unter dem Titel »Mariä Sehnsucht«. Die heilige Jungfrau sehnt sich nach Liebe (»Ach hätt' ich ein Brautkleid von Himmelsschein!«) und dann nach einem »Knäblein«. Dass die Hamburger Schülerinnen des Herrn Grädener dieses Duett singen mochten, setzt eine glückliche Naivetät voraus, wie sie leider sehr selten geworden ist. Auch das 6. Lied »Musikantinnen« ist überaus barok, so dass nur zwei Duette »Der traurige Jäger« und »Der Schalk« übrig bleiben, die man nicht Anstand nehmen darf, auch jungen Sängerinnen in die Hand zu geben. Es liesse sich von der musikalischen Arbeit sonst noch viel Erfreuliches berichten, wenn nicht Grädener als gewandter Musiker bereits bekannt genug wäre, obwohl die Melodik des Autors nicht eben seine stärkste Seite zu sein scheint. Wir wollten nur unsere Bedenken äussern, die ja Jeder nach eigenem Ermessen würdigen mag.

Gegenüber der persischen und zigeunerischen Romantik in den vorerwähnten Heften sehen die kleinen geistlichen Lieder Taubert's sehr unschuldig und naiv aus. Den Freunden der »Kinderlieder« und allen kindlichen Gemüthern, welche an dem wildlodernden Feuer der Romantik sich die Finger noch nicht verbrannt haben, werden diese »Geistlichen Lieder« Taubert's in ihrer wohlgemeinten frommen Treuherzigkeit willkommen sein, zumal sie sowohl für vierstimmige Besetzung, als auch für eine Stimme mit Clavierbegleitung ausgegeben worden sind. Wenn uns auch hin und wieder die musikalische Auffassung der gewählten Stoffe, namentlich des letzten Liedes: »Schönster Herr Jesu«, nicht ganz sympathisch ist, so liegt doch darin noch kein Grund, die kritische Sonde anzulegen und das Einzelne zum Gegenstande eingehenderer Untersuchung zu machen. Wir glauben vielmehr gern, dass der bezeichnete Kreis von Liederliebhabern dem Hrn. Verfasser für seine einfache Gabe dankbar sein wird und fühlen uns nicht berufen, diesen den Genuss derselben durch kritische Bedenklichkeiten zu schmälern.

Das Werkchen in beiderlei Gestalt ist Herrn Professor Grell gewidmet.

Für Violine.

W. Speier, drei Duetten für zwei Violinen. Op. 4. 2. Ausgabe. Offenbach, André. Pr. 3 fl.

—— zwei Duetten für zwei Violinen. Op. 15. Offenbach, André. Pr. 2 fl. 45 kr.

D. Die bezeichneten, schon vor mehr als zwanzig Jahren veröffentlichten Compositionen erscheinen hier in neuen wohlausgestatteten Ausgaben. Violinduette, welche mehr als ein blos instructives Hülfsmittel für den Lernenden sein wollen, sind ein rechter Prüfstein für Talent und Kunst. Da der Tonumfang sehr enge Grenzen hat, vollere Harmonie kaum möglich ist und überhaupt die durch Verschiedenheit der Lage und Klangfarbe erzeugte Mannichfaltigkeit ganz entbehrt wird, so muss die Erfindung sangbarer und gehaltvoller Melodien und Motive, verbunden mit ausgebildeter Kunst der polyphonen Behandlung, die uns auch bei weniger gefüllter Harmonie über den harmonischen Zusammenhang nie im Zweifel lässt, den Hörer jene Mängel vergessen machen. Mozart's Duette für Violine und Bratsche stehen in dieser Beziehung als unerreichte Muster da; seit-

dem haben Romberg, Hauptmann u. A. Schätzenswerthes in dieser Gattung geliefert. Auch die Speier'schen Duette schliessen sich den besseren Leistungen auf diesem Gebiete an. Ohne dass sich in der Erfindung irgendwo etwas Neues und Originelles zeigte (wie ja auch die zahlreichen sehr bekannten Lieder Speier's eine bestimmte Individualität wohl nicht erkennen lassen), erfindet er doch fliessend, wohlklingend und mit guter Kenntniss seines Instruments, dessen Leistungsfähigkeit sowohl im getragenen Gesange, als in technischen Schwierigkeiten er wohl ausnutzt; dabei bewegt er sich in der Sonatenform mit Sicherheit und handhabt auch die Modulation geschickt. Von der modernen Behandlung in Harmonie und Melodie, von einem romantischen Anklange findet sich keine Spur; seine Vorbilder sind unter den Componisten und Virtuosen während und kurz nach Beethoven zu suchen, und da er doch auch hier vom Höchsten entfernt bleibt, so fürchten wir, dass die Duette ein eigentlich musikalisches Publikum schwerlich finden werden, während sie für Violinspieler, die noch in ihren Studien begriffen sind, immer eine anregende Unterhaltung und Uebung gewähren werden. Uebrigens zeigt sich zwischen den beiden uns vorliegenden Heften eine ziemliche Verschiedenheit; während in den Duetten Op. 4 die Melodie einen weniger freien Schwung, auch die Behandlung weniger Mannichfaltigkeit zeigt und manchmal in Monotonie verfällt, sind die in Op. 15 bei weitem fortgeschrittener, reicher und interessanter, auch technisch dankbarer; letzteres gilt besonders von den D dur-Variationen im letzten Duette. Leider sind die letzten Sätze durchweg in einem etwas leichten, fast trivialen Tone gehalten, während die ersten meistens breit und pathetisch angelegt sind; die Mittelsätze sind, wie das in dieser Gattung nicht anders sein kann, meist kurz; zweimal vertreten Variationen ihre Stelle. Violinspielern, besonders Dilettanten, die so häufig nach Neuem verlangen, wollen wir die Duette recht angelegentlich empfohlen haben.

Berichte.

Göttingen. In den musikalischen Verhältnissen unserer Stadt ist seit Ende vorigen Jahres ein merklicher und erwünschter Umschwung eingetreten. Wir besitzen seit December 1862 einen, wenn auch kleinen, doch mit tüchtigen Kräften ausgestatteten permanenten Orchesterkern, und hiermit eine Grundlage, welche der Aufführung grösserer Tonschöpfungen in hohem Grade förderlich geworden ist. So gelang es denn auch zum ersten Male dem akademischen Musikdirector Hrn. E. Hille in jedem der von ihm im Laufe des Winters veranstalteten 5 akademischen Concerte Orchester-Werke zur Aufführung zu bringen, und die Art, wie sich unter seiner kräftigen und umsichtigen Leitung die Leistungen der ihm zu Gebote stehenden Kräfte mit jedem Male vervollkommneten, lieferte ein sehr günstiges Zeugniss für dessen keine Mühe scheuende Thätigkeit. Auch die Wahl der aufgeführten Werke war eine sehr gediegene. Wir nennen nur die Symphonien in C-dur mit der Fuge von Mozart, in D-, B- und A-dur von Beethoven. Die Ouvertüren zu »Egmont«. und zu »Coriolan« von Beethoven, zum »Wasserträger« von Cherubini, »Meeresstille und glückliche Fahrt« von F. Mendelssohn; endlich desselben »Erste Walpurgisnacht«. Auch tüchtige auswärtige Künstler hatten wir das Vergnügen kennen zu lernen, u. A. Frl. Büschgens aus Leipzig, die Herren k. Musikdirector Jean Bott aus Meiningen und Hofopernsänger Dr. Gunz aus Hannover.

Das grösste musikalische Ereigniss des Winters war indessen die in der Universitätskirche unter Leitung des Herrn Hille zur Aufführung gelangte »Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus« von J. S. Bach. Die Wiedergabe des grossartigen Werkes war eine durchaus würdige. Die Chöre und Orchesterpartien, auf das Präciseste einstudirt, liessen in Beziehung auf den Totaleffekt wenig zu wünschen übrig; die Einsätze der Singstimmen erfolgten mit grosser Genauigkeit und die Schwierigkeit der sich häufig in nicht leicht zu treffenden Intervallen bewegenden Stimmführung war vollständig überwunden. Die Solopartien waren folgendermaassen besetzt: Alt Frl. Lessiak aus Leipzig, »Evangelist« (Tenor) Herr Dr. Gunz, Bass Herr Bletzacher, Hofopernsänger aus Hannover. Frau Ulrich, eine sehr geschätzte Dilettantin von hier, hatte die Güte gehabt, den Sopran zu übernehmen und entledigte sich dieser Aufgabe in künstlerischer Weise. Fräulein Lessiak besitzt eine schöne, kräftige, und, hat man sich erst an eine gewisse Eigenthümlichkeit ihres Organs gewöhnt, auch sehr angenehm klingende Altstimme. Sie beherrschte ihre Partie vollkommen, und ihre durchaus würdige und dem Ernste des Gegenstands angemessene Auffassung machte den Eindruck des geistig Durchdachten und künstlerisch Abgerundeten. Die Herren Dr. Gunz und Bletzacher hatten den Proben nicht beiwohnen können und waren erst 5 Minuten vor der Aufführung von Hannover eingetroffen. Dieses hinderte Herrn Bletzacher nicht, sehr Tüchtiges zu leisten. Derselbe besitzt einen ausgiebigen sonoren Bass und sang seine Partie (obgleich, wie wir hörten, zum ersten Male) vollkommen rein, auch wusste er den verschiedenen Charakteren (Jesus, Judas, Hoherpriester) durchaus gerecht zu werden, und überraschte durch seine vortreffliche Nüancirung. Herr Dr. Gunz war leider stimmlich sehr schlecht disponirt und schien sich nicht so gut wie Herr Bletzacher von dem Nachtheile der versäumten Proben emancipiren zu können; wir wollen deshalb über seine Leistung schweigen und die Hoffnung aussprechen, er werde selbst das Bedürfniss fühlen, sich in den Augen des Göttinger Publikums zu rehabilitiren. Als ganz besonders gelungen müssen wir die Wiedergabe des Anfangs- und Schlusschors, ferner der Chöre »Sind Blitze sind Donner«, »Lass ihn kreuzigen«, »Weissage, wer Dich schlug« und »O Mensch bewein' Dein' Sünde gross« bezeichnen. Die Besetzung des Cantus firmus in dem ersten und letzten der genannten Chöre durch Knabenstimmen hatte eine ausgezeichnete Wirkung. Schliesslich sei noch erwähnt, dass die Begleitung an der Orgel Herrn Weiss jun. von hier übertragen war, und dass die Leistung dieses Herrn eine ausgezeichnete war.

E. von Stockhausen.

Leipzig. *S. B.* Ueber die Bedingungen, unter welchen Conservatorien für die Tonkunst wirklichen Nutzen schaffen können, ist in den letzten zehn Jahren so viel geschrieben und gestritten worden, dass das Thema wohl als theoretisch erschöpft betrachtet werden kann. Erscheint der zeitgemässe Fortschritt dennoch entweder durch Mangel an gutem Willen und Energie oder angeblich nicht zu beseitigende sonstige Hindernisse aufgehalten, so muss man freilich immer wieder auf dieselben mit grösserer Betonung zurückkommen; die Beurtheilung der einzelnen Schülerleistungen erscheint dann ziemlich fruchtlos und sogar gewagt, da der Beurtheiler, um zu wissen, welche Fortschritte ein Kunstjünger gemacht hat, dessen frühere Leistung und seine Fähigkeit kennen muss, was aber von der Kritik nicht wohl verlangt werden kann.

Das Leipziger Conservatorium pflegt seine eigentlichen Prüfungen innerhalb des engeren Kreises seiner Direction und des Lehrercollegiums abzuhalten. Für das Publikum dagegen werden einige Prüfungsproductionen veranstaltet, in welchen eine beschränkte Zahl von Zöglingen (wahrscheinlich die vorzüglichsten) vorgeführt werden. Es sind also diese öffent-

lichen Prüfungen gewissermaassen als die Vereinigung jener Leistungen zu betrachten, welche man mit dem besten Erfolg vor das Forum des Publikums und der Kritik stellen kann. Auf diesen letzten Standpunkt haben also auch wir uns zu stellen. Zugleich fühlt man sich versucht, aus den vorgetragenen Musikstücken zu entnehmen, was für eine Geschmacksrichtung vorzugsweise gepflegt wird.

Ueberblicken wir die drei gehörten »Prüfungen«, so ergiebt sich Folgendes als factisch. Am stärksten vertreten, ja beinahe allein herrschend, sind Violine und Pianoforte. In den beiden ersten Prüfungen wurden 15 Concertstücke auf diesen beiden Instrumenten, und eines auf dem Cello zu Gehör gebracht; in der dritten ein Beethoven'sches Quartett als Probe des feineren Ensemble-Spiels, und Compositionen von Zöglingen, als Proben ihrer tondichterischen Befähigung, und zugleich als Proben des Orchesterspiels und Chorgesangs.

Der Sologesang war gänzlich unvertreten. Aus welchem Grunde das nun immer der Fall gewesen sein möge, — wir finden es jedenfalls recht traurig und unrecht, dass es so sein konnte oder musste. Es bedarf wohl keiner Begründung weiter, dass die erfolgreiche Pflege der Gesangskunst eine der allerwichtigsten Aufgaben eines Conservatoriums sein und bleiben muss. Wohl kennen wir die Schwierigkeiten, die sich auch dem besten Willen hier entgegen stellen. Dass aber mit dem Festhalten eines bequemen status quo nichts erzielt wird, nicht einmal die Hoffnung einer Besserung, — das scheint uns ausser Zweifel.

Nach dem Gesange sind nun ohne Frage Violine und Pianoforte die wichtigsten praktischen Kunstzweige, vorausgesetzt, dass man durch die jungen Leute nicht dem Virtuosenthum, sondern der echten Kunst tüchtige Stützen zu schaffen gewillt ist. Das Leipziger Conservatorium steht in dem ehrenvollen Rufe, hierauf unter allen Conservatorien immer den meisten Werth gelegt und dadurch der echten Tonkunst vielfachen Vorschub geleistet zu haben. Um so auffallender war uns die Bemerkung, dass unter den vorgetragenen Pianofortecompositionen zwei Tonsetzer-Namen gänzlich fehlten, denen wir gerade den höchsten künstlerischen Werth und pädagogischen Einfluss zuschreiben: Bach und Beethoven. Auch Schumann vermissten wir ungern. Sollte das blos Zufall gewesen sein, oder sollte ein ziemlich verbreitetes Gerücht Recht haben, welches behauptet, Beethoven's und Bach's Claviermusik werde am Conservatorium als unclaviermässig betrachtet und hintangesetzt, dagegen den Zöglingen zugemuthet, manches Veraltete zu spielen, was wenig Geltung mehr hat? — Dem Publikum gegenüber mag das seine praktischen Vortheile haben; künstlerisch würdig erscheint es uns weniger.

Verzeichnen wir nun die einzelnen Productionen, so haben wir anzuführen, dass in der ersten Aufführung die Violinleistungen in folgenden bestanden: Herr Georg Hänflein aus Breslau mit Spohr's Dmoll-Concert (1. Satz); Herr Otto Peiniger aus Elberfeld mit F. David's D-moll- (1. Satz), Herr Otto Freiberg aus Naumburg mit Mendelssohn's Concert (2. und 3. Satz); Herr August Wilhelmj aus Wiesbaden mit Joachim's ungarischem Concert (1. Satz). In der zweiten Aufführung: Herr Constantin von Nolte aus Nowogéorgiewsk mit Spohr's D-moll- (1. Satz), Herr Eugen Fleissner aus Münchberg mit F. David's E-moll- (2. und 3. Satz), Herr Carl Jung aus Bettenhausen mit F. David's Edur-Concert (2. und 3. Satz). Die ausgezeichnete Schule des am Conservatorium überaus thätigen und mit grosser Hingabe wirkenden Herrn Concertmeisters David und seiner Collegen machte sich durchaus in sehr erfreulicher Weise geltend. Kräftiger und schöner Ton, solide Bogenführung, charakteristischer Vortrag sind durchgängig anzuerkennen. Im Einzelnen ist besonders Herr Wilhelmj zu nennen, der bereits am meisten Selbständigkeit zu haben scheint, während die andern Zöglinge mehr oder weniger noch an der Schule haften. Herrn Hänflein schienen die Oktaven und Decimen des Spohr'schen Concerts noch zu viel Schwierigkeiten zu machen; sie gelangten nicht zur nöthigen Reinheit. Auch für Herrn Peiniger schien das David'sche Concert noch etwas zu schwierig und liess reinere Intonation wünschen. Ein weiter vorgeschrittenes Vermögen zeigte Herr Freiberg; wenn derselbe weniger zurückhaltend und freier spielen, mehr aus sich herausgehen wird, dann wird auch er wie Herr Wilhelmj dem eigentlich Künstlerischen sich nähern. Herr von Nolte legte sehr viel Zartheit an den Tag, während es ihm an Kraft zu fehlen schien und die Höhe unsicher war. Herr Fleissner scheint noch sehr jung; sein Spiel machte einen etwas schülerhaften Eindruck. Herr Jung, den wir nicht selbst hörten, wird uns als ein gediegener Geiger geschildert, von guter Schule und Technik, taktfest und im Ausdruck correct, seine Leistung als die beste des Abends.

Von den Zöglingen der Pianoforte-Schulen producirten sich in der ersten Aufführung: Frl. Emma Meyer aus Riga mit Moscheles' Edur-Concert (1. Satz); Frl. Nanette Müller aus Luzern mit Mendelssohn's Hmoll-Capriccio; Herr Carlyle Petersilea aus Boston mit Moscheles' »Concert-phantastique«, und Frl. Emily Matthews aus London mit Chopin's Fmoll-Concert (2. und 3. Satz). Am weitesten vorgeschritten unter diesen schienen Herr Petersilea und Frl. Matthews; sie machten den Eindruck lebendiger selbstthätiger Künstlerschaft, während die Frls. Meyer und Müller ein etwas trockenes, unfreies, technisch auch noch nicht fertiges Spiel an den Tag legten. In der zweiten Aufführung spielten: Frl. Marie Hertwig aus Greiz Chopin's Emoll-Concert (2. und 3. Satz); Herr Franz Leu aus Düsseldorf Hiller's Fismoll-Concert (2. und 3. Satz); Frl. Helene Friedrich aus Leipzig Mendelssohn's Gmoll- (2. und 3. Satz), und Frl. Doris Böhme aus Dresden Chopin's Fmoll-Concert (2. und 3. Satz). Frl. Hertwig zeigte viel Fertigkeit in ihrem Spiel, verdarb es aber durch viel und verkehrten Pedalgebrauch. Sehr wenig befriedigte uns Herr Leu; rohe und harte Bässe, verschwommene unreine Passagen lassen noch sehr viel Studium nothwendig erscheinen. Sehr angenehm wirkte darauf das Spiel des Frl. Friedrich durch seine Verständigkeit und Mässigung. Die beste Leistung aber war die des Frl. Böhme. Ihr Spiel ist sehr brillant, wenn auch nicht immer ganz correct. Für Chopin fehlt ihr freilich noch die rechte duftige Grazie; doch das wird hoffentlich kommen.

Der Cellist Herr Albert Gowa aus Hamburg zeigte in einer Phantasie von Servais grosse Fertigkeit und in Betracht der Schwierigkeiten des Stücks die schätzenswertheste Reinheit der Intonation. Er giebt somit seinem scheidenden Lehrer, Herrn Krumbholz, das ehrenvollste Zeugniss mit. — Sämmtliche Stücke wurden von Zöglingen begleitet (Quartett und Clavier), oft aber in ganz ungenügender Weise, unrein und roh, so dass man sich versucht fühlt, eine Rüge darüber auszusprechen. Auffallend war dies besonders bei den Claviervorträgen. —

In der dritten Production wurde zuerst von Herrn Wilhelmj, dann den Herren Reissner aus Sangerhausen, Jung und Gowa Beethoven's Amoll-Quartett in sehr befriedigender Weise ausgeführt; besonders musste die Reife des Herrn Wilhelmj auffallen, der seine technisch und ästhetisch so schwierige Prim-Partie vortrefflich ausführte. — Hierauf folgten: Ouvertüre für Orchester von Carl Munzinger aus Olten, eine Composition, die nur in der Durchführung des 2. Theils contrapunktische Gegensätze zu wünschen übrig liess. Dann ein Kyrie (a capella) von C. Gustav Weber aus Bern, eine sehr lobenswerthe Arbeit im echten polyphonen Kirchenstyl und von schöner, empfundener Melodik. Von einem Streichquartett von G. Wolff aus Berlin wurden der 2. und 3. Satz gespielt; beide zeugen von ziemlicher Routine des Satzes, doch thut der erstere (Adagio) etwas zu wenig in dem Punkte, in dem der zweite (Scherzo) zu viel

thut: in der Modulation. Während der Componist dort aus der Tonart F kaum herauszukommen im Stande scheint, häuft er hier Ausweichung auf Ausweichung in ziemlich gewaltsamer Weise. Eigenthümliche Erfindung trat uns am meisten aus der Ouvertüre zu »Irene« von Victor Langer aus Pesth entgegen. Gleich das Thema gab sich als Ausdruck einer eigenthümlichen Natur, während freilich der Verlauf auch vieles Rohe und Lärmende brachte. Ein »Schlusschor aus dem 117. Psalm« für Chor und Orchester von G. H. Witte aus Utrecht zeigte gute Studien und fertige Technik, erschien aber allzusehr als Nachahmung neukatholischer Messen und Händel'scher Figuren, um fesseln zu können.

Die Ausführung dieser Compositionen durch das Orchester war ganz lobenswerth, während der Chor, namentlich im Kyrie, nur mit genauer Noth durchkam.

Nachrichten.

In den 4 Abonnementconcerten, welche in Altenburg von Hrn. Capellmeister E. Toller veranstaltet worden, kam Folgendes zur Aufführung: (2. December 1862) Symphonie C von Fr. Schubert; Scene und Romanze »Festlich steh' ich« aus Romeo und Julie von Bellini; Recitativ und Arie aus der Zauberflöte »O zittre nicht« von Mozart; Suleika von Mendelssohn; Er, der Herrlichste von Allen von R. Schumann, gesungen von Miss May aus London; Concertstück F-moll für Pianoforte von Weber und Phantasie aus Moses für Pianoforte von Thalberg, vorgetragen von Fräulein J. Hering aus Leipzig; zum Schluss: Ouvertüre Ruy Blas von Mendelssohn (der Concertflügel war aus der Blüthner'schen Pianofortefabrik freundlichst zur Verfügung gestellt). (20. Januar 1863) Symphonie A-dur von Mendelssohn; der 137. Psalm von Ferd. Hiller; Recitativ und Arie aus Somnambula »Ah! non credea« von Bellini; Waldesgespräch von R. Schumann, und Frühling und Liebe von F. Sieber, gesungen von Frl. Emmy Hauschteck aus Berlin; Ouvertüre zu König Stephan von Beethoven und Ouvertüre zu Oberon von Weber. (3. März.) Symphonie D von Haydn; Recitativ und Romanze aus W. Tell »Endlich bin ich allein« von Rossini; Arie aus Hans Heiling »Weh mir!« von Marschner; das Veilchen von Mozart und Vögelein, du möcht' ich sein von Abt, gesungen von Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld; Concert A-moll, Introduction und Variationen über Schubert's Lied »Lob der Thränen«, Solopiècen: Arie von S. Bach, »Am Springquell« für Violine, vorgetragen von Herrn Concertmeister David aus Leipzig; Nocturne und Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn. (14. April.) Symphonie D von Beethoven; Recitativ und Arie aus Faust, »Die stille Nacht« von Spohr; Scene und Arie aus dem Freischütz »Wie nahte mir der Schlummer« von C. M. v. Weber; Erster Verlust von Mendelssohn und Rukuku von Hauser, gesungen von Frau Louise Podolska-Wolf aus Weimar; Concert G-moll für Pianoforte von Mendelssohn; Grosse Sonate für Pianoforte und Violine Op. 47 A-dur von Beethoven, vorgetragen von Frl. L. Hauffe aus Leipzig; Festouvertüre von E. Toller. (Den Concertflügel hatten die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig freundlichst zur Verfügung gestellt.)

Die Wiener »Recensionen« fordern wiederholt ihre »ehrenwerthen Collegen« dringend auf, das Treiben des dortigen »wöchentlich zweimal erscheinenden Fachblattes« und »aller derartigen Journale« doch endlich »consequent und solidarisch in seiner ganzen Verwerflichkeit zu brandmarken«. (Uns dünkt, wenn es dazu erst einer Aufforderung bedarf, und wenn die Künstler selber dieses »Treiben« beinahe solidarisch unterstützen, dann ist wenig Aussicht auf den gewünschten Erfolg. Die Kunstgeschichte aber wird gewiss nicht verfehlen, das Treiben dieser Künstler zu richten. D. Red.)

Frl. Weis, die kgl. Hofopernsängerin in Hannover, hat kürzlich daselbst im »Orpheus« von Gluck die gleichnamige Hauptpartie gesungen, und zwar, wie uns berichtet wird, in höchst vorzüglicher Weise. Herr Joachim dirigirte die Oper. Ebenso wird ihre Darstellung des Fidelio sehr gerühmt. Man bedauert allgemein, dass diese treffliche Künstlerin durch ihre Verheirathung der Bühne entzogen wird, — hoffentlich nicht auch zugleich der Kunst überhaupt. — Ebendaselbst fand ein Concert zum Besten des Schubertdenkmals in Wien statt, an dem sich Frl. Weis, Herr Joachim, Herr Gunz u. A. betheiligten.

Unter dem Titel »Neue Zeitschrift für Theater, Musik, Kunst und Literatur« erscheint in Berlin seit April ein neues Wochenblatt, redigirt von Alex. Meyen. Dasselbe steht mit einer Theater-Agentur in Verbindung.

Die italienische Opern-Sängerin Adeline Patti hat in Wien einen Enthusiasmus erregt, wie er nur in grossen Städten möglich. Derselbe ist bis zu jenen fanatischen und verrückten Demonstrationen gediehen, die ebenso der Kunst, als des Publikums unwürdig sind und selbst dem Künstler, dem sie gelten, widerwärtig sein müssen.

A. Schindler erinnert in Nr. 16 der Niederrh. M.-Ztg., gegenüber der in Bernsdorf's »Universal-Lexikon der Tonkunst« abermals aufgewärmten, von H. Heine herrührenden Ami de Beethoven-Angelegenheit, an seine, schon in der Leipziger Deutschen Allgemeinen Zeitung (Beilage) vom 22. Juni 1841 abgedruckte, Abfertigung Heine's, zufolge welcher die Sache eine reine Verläumdung sei. (Noch besser wäre es vielleicht gewesen, wenn Herr Schindler einen der damals in Paris anwesenden Künstler (Liszt, Rosenhain u. A.) veranlasst hätte, ihm als Zeugen der Unwahrheit des weitverbreiteten Gerüchtes zu dienen. Was Herrn Bernsdorf betrifft, so ist allerdings sehr zu beklagen, dass er ein »Universal-Lexikon« mit mehr oder minder schlechten Witzen, unzulänglich begründeten Gerüchten und überhaupt übeln Nachreden über noch lebende Persönlichkeiten ausstaffirt. D. Red.)

Herr Dr. Ludw. Nohl soll in Wien, wo er kürzlich angekommen, Vorarbeiten zu einer Biographie von Beethoven machen.

Bei dem am 24., 25. und 26. Mai in Düsseldorf stattfindenden 40. Niederrheinischen Musikfeste wird Herr Otto Goldschmidt die Vocalwerke, Herr J. Tausch die Instrumentalwerke dirigiren. Als Mitwirkende werden im Programm genannt: Frau Jenny Goldschmidt-Lind, Frl. Marie Büschgens, Frl. Philippine von Edelsberg, dann die Herren Gunz, Stockhausen, Blagrove (Violine), Weber (Orgel). Zur Aufführung sind bestimmt: Erster Tag: Elias, Oratorium von Mendelssohn. Zweiter Tag: Ouvertüre von J. S. Bach, Psalmen von Marcello, St. Cäcilien-Ode von Händel, C moll-Symphonie von Beethoven, 3. Theil der Schöpfung von Haydn. Das Programm des Künstlerconcerts am 3. Tage ist noch nicht bekannt gemacht.

Am Berliner Hoftheater wurde am 5. Mai wieder einmal nach längerer Zeit Mozart's Zauberflöte gegeben und bewährte abermals ihre unverwüstliche Wirkung. Die Pamina sang eine jugendliche Sängerin als erstes Berliner Debüt, Frl. Santer aus Magdeburg. Obwohl sie eine kleine Neigung zeigte, zu hoch zu singen, machte sie doch durch ihren gesunden Naturalismus und durch Frische und Klangfülle der Stimme einen sehr anmuthigen, erfrischenden Eindruck. Ferner debütirte in derselben Oper Hr. Lindeck als Sarastro, ebenfalls mit bestem Erfolg.

Ferdinand Stegmayer, Chormeister der Wiener Singakademie, ist am 6. Mai, 59 Jahr alt, plötzlich gestorben. Sein Verdienst ist, die Matthäuspassion in Wien zum ersten Male aufgeführt, überhaupt die Singakademie daselbst gegründet zu haben. Er lebte zuletzt in ziemlich traurigen Verhältnissen und hinterlässt eine Wittwe und ein unmündiges Kind.

Schubert's Oper »Die Verschworenen« kam nun auch in Hamburg durch die Akademie des Herrn Dr. Garvens am 30. April als Concert zur Aufführung.

Am 27. April kam in Frankfurt a. M. Händel's »Josua« durch den Rühl'schen Verein (Dirigent Herr Friderich) zur Aufführung.

In Breslau brachte der Cantor Herr Kahl in der Hauptkirche zu Marie Magdalena den 103. Psalm von Feska, den Schlusschor des 2. Theils des Messias von Händel und eine Ostercantate von J. C. Leonhard zur Aufführung.

Gust. Schmidt's neue (in Breslau zuerst gegebene) Oper »La Réole« ist in Braunschweig als Festvorstellung zum Geburtstage des Herzogs zur Aufführung gekommen.

Der kgl. Hofmusikalienhändler Gustav Bock in Berlin ist gestorben.

R. Schumann's Messe ist am 3. Mai in Wien gleichzeitig in zwei Kirchen aufgeführt worden. In einer dritten Kirche an demselben Tage die Messe in As von Fr. Schubert.

Das mittelrheinische Musikfest soll in diesem Jahre am 16. und 17. August in Darmstadt stattfinden.

Im Londoner Krystallpalast ist unter Manns' Leitung unlängst Schumann's Ouvertüre, Scherzo und Finale mit Beifall gegeben worden. Dasselbe Werk ward von der philharmonischen Gesellschaft in New-York zur Aufführung gebracht; bei letzterer Gelegenheit spielte man auch Wagner's Faust-Ouvertüre, aber ohne Erfolg.

Leipzig. Johannes Brahms ist vorläufig von Wien nach Hamburg zurückgekehrt und hat sich auf der Durchreise hier einige Stunden aufgehalten.

ANZEIGER.

[126] **Neue Musikalien**

aus dem Verlage von **J. Rieter-Biedermann**
in Leipzig und Winterthur.

Baumgartner, W., **Abendlied** von N. Lenau für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 10 Ngr.

Brahms, Joh., Op. 23. **Variationen** über ein Thema von Rob. Schumann für Pianoforte à 4 ms. 1 Thlr. 5 Ngr.

Gallrein, J., Op. 23. **Aquarellen.** 6 kleine instr. Stücke f. Pfte. 12½ Ngr.

—— Op. 26. **Genre-Bilder.** 6 kurze instr. Stücke f. Pfte. 12½ Ngr.

Gernsheim, Fr., Op. 1. **Sonate** für das Pfte. 1 Thlr.

Golde, Ad., Op. 30. **Souvenir de Schandau.** Nocturne p. P. 15 Ngr.

—— Op. 31. **Un soir à Schwarzbourg.** Pastorale p. Piano. 15 Ngr.

Grädener, Carl G. P., Op. 44. **10 Reise- und Wanderlieder** v. W. Müller f. eine mittl. Stimme m. Begl. d. Pfte. Heft I. 27½ Ngr. Heft II 25 Ngr.

Graun, C. H., **Gigue** für Pianoforte. 10 Ngr.

Grégoir, Jos., **Scherzo** du Quatuor Op. 35 de Ed. de Hartog transcrit p. Piano. 20 Ngr.

Hiller, Ferd., Op. 94. **8 Gesänge** für 3 weibl. Stimm. m. Clav.-Begl. Part. u. Stimm. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr.

—— Op. 102. **Palmsonntagmorgen.** Gedicht v. Geibel f. eine Sopranstimme u. weibl. Chor mit Orchesterbegl. Clavier-Auszug und Singst. 1 Thlr. 12½ Ngr. Part. 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterst. 2 Thlr.

Kammerlander, C., Op. 17. **3 Lieder** f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. 17½ Ngr.

Krause, E., Op. 10. **4 geistl. Gesänge** f. eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 20 Ngr.

Kücken, Friedr., Op. 70. **Am Chiemsee.** 3 Tonbilder f. Violoncell (Viol. oder Clar.) u. Pfte. F. Vlncell. u. Pfte. Einzeln: Nr. 1. Sommerabend. 15 Ngr. Nr. 2. Auf dem Wasser. 17½ Ngr. Nr. 3. Kirmes. 22½ Ngr. Für Viol. u. Pfte. Einzeln: Nr. 1. Sommerabend 15 Ngr. Nr. 2. Auf dem Wasser. 17½ Ngr. Nr. 3. Kirmes. 22½ Ngr.

Schäffer, Aug., Op. 101. **3 launige Gesänge** f. eine Singst. mit Begl. d. Pfte. 22½ Ngr. Einzeln: Nr. 1. Ungeduld, v. R. Löwenstein. 10 Ngr. Nr. 2. Die seidenen Schuhe, von L. C. 7½ Ngr. Nr. 3. Die alten Herren, v. Ehrentraut. 7½ Ngr.

Spindler, Fritz, Op. 136. **6 Sonatinen** f. Pfte. à 4 ms. Nr. 4. Sonatine mit sicilianischem Tanz. 17½ Ngr. Nr. 5. Passions-Sonatine. 22½ Ngr. Nr. 6. Zigeuner-Sonatine. 22½ Ngr.

Wüllner, Fr., Op. 10. **Zweite Sonate** f. d. Pfte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

—— Op. 13. Die Flucht der heiligen Familie v. Eichendorff für 3 Solost. (Sopr., Ten. u. Barit.) m. Begl. v. kl. Orch. od. Pfte. Clav.-Ausz. u. Singst. 25 Ngr. Partitur 25 Ngr. Orchesterst. 22½ Ngr.

Röhr, L., Op. 25. Materialien f. technische Studien im Gesange zum Gebr. in Gesangschulen u. b. Privatunterr. netto 1 Thlr. 7½ Ngr.

---

[127] **Dritte verbesserte Auflage!**

Soeben erschien:

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder
für
Pianoforte und Gesang.

1. und 2. Lieferung eleg. broch. à 5 Ngr.

Diese Sammlung hilft einem längst gefühlten Bedürfniss ab, indem sie alle Lieder, älteren und neueren Ursprungs, welche bis jetzt zerstreut waren, mit Text, Melodie und Harmonie vereinigt, bieten wird. Die beiden letzteren sind so innig verwebt, dass sie bequem am Pianoforte ausgeführt werden können und auch ohne Gesang, als »Lieder ohne Worte«, vieles Vergnügen bereiten.

Leipzig 1863. **Ernst Schäfer.**

---

[128] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Stephen Heller.

	Thlr.	Ngr.
Op. 12. **Rondoletto** sur la Cracovienne du Ballet: La Gipsy. Edur	—	15
Op. 13. **Divertissement** brill. sur une Romance fav. »Ouvrez-moi« (les Treize d'Halevy). Adur	—	17½
Op. 15. **Rondino** brill. sur la Cavatine »Pauvre Couturière« (les Treize d'Halevy). Gdur	—	15
Op. 37. **Fantaisie** sur la Romance »En respect mon amour se change« (Charles VI. de F. Halevy). Esdur	—	20
Op. 38. **Caprice** brill. sur »Avec la douce chansonette« (Charles VI. de F. Halevy). H-dur	—	15
Op. 70. **Caprice** brill. (le Prophète de G. Meyerbeer). Fdur	—	25
Op. 71. Aux mânes de Frédéric Chopin. **Elégie** et **marche** funèbre. Emoll	—	25
Op. 75. **Rondo-Caprice** (la Dame de Pique de F. Halevy). Fmoll. Nr. 1	—	20
Op. 75. **Romance** variée (la Dame de Pique de F. Halevy). Amoll. Nr. 2	—	20
Op. 76. **Capriccio** (Heimkehr aus der Fremde von F. Mendelssohn-Bartholdy). Gmoll	—	20
Op. 77. **Saltarello** über ein Thema der vierten Symphonie von F. Mendelssohn-Bartholdy. Amoll	—	20
Op. 81. **24 Präludien** für das Pianoforte. 3 Hefte à	—	25
Op. 85. Deux **Tarantelles.**		
Nr. 1. Amoll	—	15
- 2. Asdur	—	20
Op. 86. **Im Walde.** 7 Charakterstücke. 4 Hefte à	—	20
Op. 88. **Sonate** Nr. 3. Cdur	1	10
Op. 104. **Polonaise.** Esdur	1	—

Von vorstehenden Werken sind Op. 37. 77. 85 und 86 auch für das Pianoforte zu 4 Händen erschienen.

---

[129] **Studien-Werke von E. Eggeling**

im Verlage von ***Breitkopf und Härtel*** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Anweisung und Studien zu einer gründlichen und schnellen Ausbildung im Clavierspiele nach Joh. Seb. Bach's Manier, für Anfänger und Geübte	2	15
Anweisung für Kinder, nach der Methode Joh. Seb. Bach's Klavier spielen zu lernen	1	—
Das Studium der Tonleitern	2	—
Das Studium der Tonleitern auf dem Pianoforte für Kinder. Vorschule zu dessen Studium der Tonleitern für Pianofortespieler	—	15
Studien für die höhere mechanische Ausbildung im Klavierspiel	—	25
Der Frühling. Fantasie	—	10
Erhebung. Fantasie	—	10

---

[130] Im Verlage der Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in **Hannover** erschien:

Gotthard, J. P., 3 Gesänge für Männerchor, 24tes Werk. Pr. 20 Ngr. (Partiepreis der Stimmen: für jede Nummer 3 Ngr. netto.)

Das darin befindliche Trinklied wurde in einem Concerte in Wien 2mal wiederholt verlangt.

---

[131] **Gesang-Vereinen**

empfiehlt sich zur **Anfertigung von Fahnen** auf Seidenstoffen, ohne Naht, die Stickerei-, Tapisserie- und Modewaaren-Manufactur von **J. A. Hietel** in **Leipzig.**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. Mai 1863. **Nr. 21.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Christoph Ritter von Gluck, ausgewählte Arien und Gesänge. — Eine allgemeine Bemerkung über die gegenwärtige Production. — Berichte aus Wien und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Christoph Ritter von Gluck.

Ausgewählte Arien und Gesänge, mit besonderer Berücksichtigung seiner bisher unbekannten italienischen Opern. Mit deutscher Uebersetzung von Gustav Engel, herausgegeben von Wilhelm Rust. 1. Abtheilung: Sopranarien (1—6) Pr. 2⅓ Thlr. 2. Abtheilung: Altarien (1—6) 2⅓ Thlr. Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

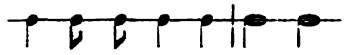
D. Man wird kaum auf Widerspruch stossen, wenn man behauptet, dass Gluck zu den Meistern gehört, die mehr besprochen wie gekannt sind. Die letzten Jahre haben uns eine Reihe verdienstvoller Arbeiten gebracht, welche den Blick der musikalisch Gebildeten mehr wie je auf die Bestrebungen des grossen Mannes hingewiesen haben. Die zum Verständniss derselben nöthige Kenntniss seines äusseren Lebensganges vermittelte uns Schmid's gelehrte und sorgfältige Biographie, in welcher es bei der gründlichen Kenntniss der Mehrzahl von Gluck's sonst unbekannten Opern, die der Verfasser sich erworben, nicht an belehrenden Hinweisen auf den inneren Gehalt der Werke und die sich daraus ergebenden Aufschlüsse über den Entwickelungsgang des Meisters fehlt. Marx machte sich dann in seinem schön ausgestatteten Buche über Gluck die factischen Angaben Schmid's vollständig und oft wörtlich zu eigen, fügte dann aber Betrachtungen über Gluck's Verhältniss zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen, sowie musikalische Analysen seiner Hauptwerke auch aus früherer Periode hinzu, soweit sie dem Verfasser bekannt waren; es fehlte in denselben nicht an interessanten und anregenden Winken zum genaueren Verständnisse vieler einzelner Züge, und auch über die Bedeutung von Gluck's Reformation der Oper erhält man, wenn auch keine neuen Aufschlüsse, doch eine in den Hauptzügen zutreffende Vorstellung, bei der uns nur leider jene bis zum Widerwärtigen gesteigerte Gespreiztheit und Affectirtheit des Tones, der das ganze Buch durchzieht, stört. Die eingehende Besprechung, welche das Buch in dieser Zeitung (Nr. 7—9) gefunden hat, hebt diesen Fehler allzuglimpflich hervor und hat dem ganz unhistorischen und unkritischen Verfahren, welches Marx in allen thatsächlichen Fragen befolgt, den verdienten Tadel leider nicht angedeihen lassen, so dass zu fürchten ist, dass der Dilettantismus im Grossen, der schon durch den Marx'schen Beethoven in die Musikgeschichte eintrat, uns noch mit ähnlichen Früchten beschenken wird. — Schon vorher hatte Jahn im 2. Bande seines Mozart den künstlerischen Charakter Gluck's und die Bedeutung seiner Reformation einer neuen Besprechung unterzogen und hier zuerst darauf hingewiesen, dass Gluck's musikalische Productivität mit der Grösse seines Denkens und Empfindens nicht auf gleicher Höhe stand, und dass es auch seinem reformatorischen Gedanken nicht an Irrthümern im Einzelnen fehlte. Manches dort Gesagte hat bei Marx und Andern theilweisen Widerspruch gefunden; jedenfalls war durch die in dieser Weise sich entgegentretenden Meinungen das Interesse auch im grösseren Publikum rege gemacht, und es fehlte nur leider den Meisten die Gelegenheit, sich durch eigene Anschauung ein selbständiges Urtheil in der Sache zu bilden. Denn wie vielen ist es vergönnt, auch nur die letzten und berühmtesten Opern Gluck's aufführen zu sehen? und mehr wie bei allen anderen ist bei ihnen Action und Anschauung der dramatischen Entwickelung zum Verständnisse auch des musikalischen Theils nothwendig. Von den früheren Arbeiten Gluck's hingegen, die zum grössten Theile unedirt im Staube der Bibliotheken schlummern, war es überhaupt nur wenigen Auserwählten möglich Kenntniss zu nehmen. So war es unausbleiblich, dass von der durchgreifenden Umgestaltung in Gluck's Schaffen und von dem innerlichen Abstande seiner späteren von seinen früheren Erzeugnissen nur unbestimmte Vorstellungen verbreitet waren; und wenn Gluck selbst, erfüllt von seiner neuen Idee und ihrer Ausführung, sein früheres Schaffen als verloren bezeichnet haben soll (nach Marx), so mag es Manchen gegeben haben, der eine Bekanntschaft mit dieser früheren Zeit für überflüssig hielt. Aber ist es wohl denkbar, dass bei einer so gross angelegten Künstlernatur, wie die Gluck's war, der ausserdem über seine Kunst so viel und tief gedacht hat, wie wenig Andere, die Idee von der wahren Aufgabe der Musik, wenn sie wirklich die wahre gewesen, in so später Zeit mit einem Male sich in ihrer ganzen Fülle, ohne Vorstufen und Hinweisungen, geltend machte? Und gesetzt, dies wäre der Fall gewesen, würde sich die Umgestaltung und der Fortschritt auch auf die Productionskraft und musikalische Factur erstrecken? Es war vielmehr zunächst die Auswahl und Behandlung der Texte, welche der Musik eine würdigere, ihrer Bedeutung entsprechendere Aufgabe bieten sollten; es war ferner die veränderte Behandlung der Musik in ihrem Verhältniss zum Texte, das Aufgeben jeder äusseren Rücksicht auf Glanz und Virtuosität und das Streben nach Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdruckes; es war endlich die aus dem Zusammenwirken dieser Bestrebungen hervorgehende Ge-

sammtwirkung eines einheitlichen dramatischen Gebildes in natürlicher Entwickelung und mit durchgeführter Charakteristik, soweit die Musik dies zu leisten vermag; durch diese neuen Bestrebungen war mit der Vergangenheit, namentlich der italienischen Oper, gebrochen. Aber unmöglich wird man annehmen wollen, dass mit der zum endlichen Durchbruch gekommenen Ueberzeugung die Kraft der Erfindung und Gestaltung, mit einem Worte die rein musikalische Begabung einen wesentlich neuen Aufschwung genommen habe; und dass mit derselben erneute und tiefere technische Studien verbunden gewesen wären, ist uns ohnedies nicht berichtet. Finden wir daher in Gluck's späteren Opern Stellen, die uns, ganz abgesehen von dem dramatischen Ausdrucke, schon durch den Zauber der Melodie und Harmonie fesseln — und an solchen ist besonders der Orpheus und die taurische Iphigenie reich — so erwarten wir mit vollem Rechte, dass diese Fähigkeit auch schon in Gluck's früheren Leistungen sich bewährt haben müsse; und nehmen wir an, dass ihm seine Idee nicht mit einem Schlage sich offenbart habe, sondern dass er auch schon früher die Aufgabe der Musik tiefer und bedeutender auffasste, wie seine italischen Zeitgenossen, so wird es uns nicht wundern, wenn wir ihn auch schon an Stellen seiner frühern Opern, wo Gefühl und Leidenschaft in stärkerer Bewegung wie gewöhnlich erscheint, dem Ausdrucke durch die Musik gerecht zu werden bestrebt sehen.

Eine solche Anschauung seiner früheren Thätigkeit konnten einige Bemerkungen bei Schmid schon an die Hand geben. Schon in seinen ersten Mailänder Opern, sagt dieser, habe er von der italienischen Schablone abzuweichen und den wahren musikalischen Ausdruck zu erreichen versucht (S. 24). Das Vorbild Rameau's, dann Händel's brachte ihn dem Wahren immer näher, und bei seinem Aufenthalte in London (1745) stand seine Ueberzeugung fest, dass die bisherige Weise eine falsche sei. Fortgesetzte Studien auf andern Gebieten brachten seine Idee zur Klarheit und befestigten seinen Willen, sie durchzuführen; und so war es schliesslich nur der äussere Umstand seiner Bekanntschaft mit Calzabigi, der dieselbe zur Reife brachte, und ihm in dem von diesem gedichteten Orpheus die praktische Ausführbarkeit derselben vor Augen stellte. Marx construirt aus den früheren Opern Gluck's ein allmähliches, fast unbewusstes Fortschreiten zu dem dramatischen Ideale hin, von welchem er in den ersten Opern ganz entfernt gewesen, dem er im Telemacco, in der Innocenza giustificata u. s. w. stufenweise nähergerückt sei; da Schmid's Angaben zu dieser Annahme nicht ganz stimmen, so erklärt er dieselben einfach für unglaubhaft ohne weitere Begründung. Diese Art historischer Behandlung wird jeder eigenthümlich finden; aber der ganze Zusammenhang der Frage stellt es heraus, wie wünschenswerth und nothwendig eine genauere Kenntniss auch der früheren Werke Gluck's sei, damit das Bild der von ihm ausgegangenen Neugestaltung der Oper Leben erhalte, und wo es erforderlich scheint, rectificirt werde.

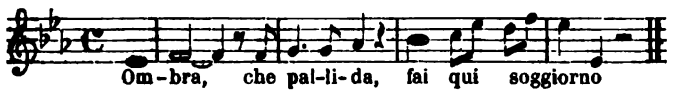
Eine solche Kenntniss anzubahnen, ist die höchst verdienstliche Absicht des Unternehmens, dessen Anzeige uns zu vorstehenden einleitenden Worten veranlasst hat. Wilhelm Rust in Berlin, der den Besitzern der Bach-Ausgabe durch seine von gründlicher Kenntniss und geübtem Sinne zeugenden kritischen Einleitungen wohlbekannt ist, bietet dem Publikum in einer Reihe von Arien aus weniger bekannten Opern Gluck's Gelegenheit, sich von dem Schaffen des Meisters in verschiedenen Zeiten seines Lebens eine annähernde Vorstellung zu bilden. Die Opern, aus denen uns hier Proben vorgelegt werden, sind Semiramis (1748), aus welcher allein 6 Nummern mitgetheilt werden; die Chinesinnen (1754), il Ré Pastore (1756), Aristeo (1769), Echo und Narcissus (1779), zu denen noch eine Scene aus einer Oper Lucio Vero kommt, die Schmid gar nicht kennt und deren Zeit Marx, ohne nähere Gründe beizufügen, um 1761 ansetzt. Die Gesichtspunkte, die den Herausgeber bei der Auswahl geleitet haben, können wir natürlich gar nicht beurtheilen, da auch uns die früheren Werke Gluck's gänzlich unbekannt sind; aber wenn bei diesem Stande der Kenntniss jeder Beitrag willkommen sein muss, so zeigt schon ein flüchtiger Einblick in die Sammlung sehr bald, dass sie mehr enthält, wie eine blosse Bereicherung unserer historischen Kenntniss, dass in derselben zum Theil Schätze der Vergessenheit entrissen sind, die eine mehr wie blos historische Berechtigung haben; die im Gegentheil wohl geeignet sind, die Vorstellung von Gluck's vorreformatorischer Zeit um ein Bedeutendes zu erhöhen und unsere oben ausgesprochene Voraussetzung, dass die reformatorische Idee nicht so mit einem Male durchbrach und dass mit derselben die musikalische Erfindungskraft nach dem Maasse, worin sie Gluck verliehen war, nicht auch wesentlich erneuert wurde, völlig zu bewahrheiten. Neben diesem erscheint denn auch Manches, was sich nach Conception und Behandlung nicht über ein gewöhnliches Niveau erhebt, und worin wir, besonders wenn zugleich eine Rücksicht auf Glanz und Gesangeskunst bemerkbar wird, den conventionellen Charakter der damaligen italienischen Oper zu erkennen haben. Die Wichtigkeit dieser Stücke ist denn eine mehr historische; aber wer für die historische Entwickelung der Tonkunst und ihrer einzelnen Zweige Sinn hat, wird auch diese willkommen heissen und seine Wünsche noch weiter, wo möglich auch auf Proben aus Werken anderer damaliger Meister ausdehnen. Denn bei dem regen Streben, was sich jetzt allenthalben auf dem Gebiete der Kunst überhaupt und namentlich auch der Musik zeigt, das Alte zu erforschen und zu verstehen, wäre es gewiss an der Zeit, dass auch die italienische opera seria in ihrer Entwickelung durch fast zwei Jahrhunderte endlich einmal aufhöre, terra incognita zu sein. Doch wir wollen hier nicht abschweifen, und bemerken in Bezug auf Rust's Unternehmen im Allgemeinen noch, dass er die Arien, 6 Sopran- und 6 Altarien, in sorgsam und mit Rücksicht auf das Ausführbare gesetzten Clavierauszügen herausgegeben hat, und dass den meist italienischen Texten (nur die Arie aus Echo und Narciss ist französisch) eine deutsche Bearbeitung von G. Engel untergelegt ist, welche mit grosser Genauigkeit bestrebt ist, dem Rhythmus des Originals gleich zu bleiben und so Note für Note der Musik sich anzupassen. Dabei kann es nicht ausbleiben, dass, bei Gluck's überall ersichtlichem Bestreben auf das einzelne Wort zu componiren, kleine Störungen des Sinnes eintreten, und dass die Sprache der Uebersetzung hin und wieder in's Prosaische und Trockene verfällt; im Ganzen hält sie aber einen würdigen und angemessenen Ton fest und kann daher auch ihrerseits zur Empfehlung des Unternehmens beitragen.

Gehen wir kurz auf's Einzelne ein und halten uns hier an die Zeitfolge. Die erste der von Rust berücksichtigten Opern ist Semiramis, mit welcher sich Gluck 1748 in Wien einführte; dort befindet sich auch die geschriebene Partitur (vergl. über sie Schmid S. 40 ff., Marx I S. 158 ff.). Die erste mitgetheilte Arie ist die des Scitalce für Sopran (»Voi che le mie vicende«), Nr. 11 Presto E-moll. Ihr Gegenstand ist Klage über erlittenen Verrath,

und der Componist drückt dieselbe energisch und leidenschaftlich aus; eine rastlos bewegte, gewaltsame Erregung geht durch das Ganze und steigert sich zum Schlusse höchst nachdrücklich; in dem zweiten Theile bricht Stolz und Entrüstung hervor, daneben hat hier auch die Bravour eine Probe abzulegen, was uns indessen an dieser Stelle nicht so gestört hat, wie andere. Die Arie kann schon als charakteristisch für eine ganze Gattung angesehen werden. Die melodische Erfindung zeigt nichts Ungewöhnliches oder Eigenthümliches; hier, wie meistens, giebt der Rhythmus der Worte den Impuls zur melodischen Gestaltung, und daraus erklärt sich die fast typische rhythmische Figur:  , die so häufig wiederkehrt; auch die Detailarbeit erregt kein besonderes Interesse; aber das Streben, durch Betonung, Rhythmus, Harmonie und besonders die Bewegung des Orchesters einen angemessenen Ausdruck zu gewinnen, tritt hier schon so entschieden wie in irgend einer der spätern Opern auf und erscheint nur noch gebannt in die Formen und Formeln der alten Arie und durchwachsen mit Concessionen an die Geläufigkeit des Sängers. — Die zweite Arie (Nr. 6) ist eine der Tamiris (»D'un genio che m' accende«, F-dur 𝄴 Allegretto, Nr. 25), in welcher dieselbe die Entstehung ihrer Liebe erzählt. Eine süss sich wiegende, weiche Melodie drückt diese Stimmung treffend aus, und das Streben nach Ausdruck ist hier so vorherrschend, dass die Bravour vor demselben völlig zurücktritt; auch die alte stereotype Arienform erscheint hier, wie in mehrern der folgenden, schon sehr gelockert, da das da Capo sehr abgekürzt wird und der zweite Theil nicht selbständig sich ausscheidet, sondern aus dem Thema des ersten sich entwickelt. Die Cadenz ist wohl von dem Bearbeiter ausgeführt. — Nun folgen 4 Altarien; zuerst (Nr. 3) eine der Semiramis (Nr. 19 der Oper, G-moll 𝄴 Allegro con fuoco), »Tradita, sprezzata«, ein Stück, dessen Bedeutung die Biographen Gluck's schon gebührend hervorgehoben haben. Der heftig übermannende Schmerz, der sich zu Anfang nur in gebrochenen Ausrufen Luft macht, der eindringliche Ausdruck erregten Stolzes über die Kränkung, die Art, wie die Stimmung sowohl in der Gestaltung der Gesangmotive, wie der unruhigen Begleitung mit ihren kräftig einschlagenden Bässen hervortritt, macht die Arie zu einem der vorzüglichsten Stücke, die wir von Gluck kennen; sie wird von keiner Nummer der letzten Opern übertroffen, und wir sehen, mit welcher Entschiedenheit schon hier der Ausdruck des Inhalts das Maassgebende ist, welcher die überlieferte Form wenn nicht durchbricht, doch sehr frei behandelt. — Nr. 4 der Altarien ist eine Cavatine des Sibari (»Vieni, che poi sereno«, G-dur ³/₄), deren Inhalt Erwartung bevorstehenden Liebesglückes ist; ein Stück von reizender Anmuth und wahrem melodiösem Zauber, wie er bei Gluck überhaupt selten so selbständig hervortritt; Declamation und überlieferte Formel ist hier der Erfindung völlig untergeordnet; das Stück ist ein wahrer Edelstein und würde in jeder der späteren Opern ausgezeichnet da stehen. — Es folgt wieder eine Arie der Semiramis (»Fuggi dagl' occhi miei«, E-moll 𝄴, Allo. spirit.), deren Gegenstand Zorn und Aufregung über den vermeintlichen Verräther ist. Auch hier ist der Ausdruck nachdrücklich und energisch; besonders interessant ist es, wie die Worte »ch' io vivo ancora« an verschiedenen Stellen in verschiedener Weise hervorgehoben werden zum Ausdrucke des Unwillens und der Verzweiflung. Auch das Orchester wirkt wiederum, wenn auch nicht wie bei Mozart durch selbständige charakteristische Motive, so doch durch die festgehaltene Bewegung zum Ausdrucke mit; und man sieht wiederum, dass Gluck auch in dieser früheren Zeit über die musikalischen Mittel des Ausdrucks, die er später verwendet, schon völlig Herr war, dass in dieser Beziehung keine Reformation einzutreten brauchte. Er kann sie eben hier nur in einzelnen Situationen, wo es der Text mit sich bringt, verwenden, während die Texte der späteren Opern eine durchgehende Richtung gerade darauf beanspruchen. — Die letzte Arie, wieder eine der Semiramis (»Oscura il sol le stelle«, C-dur 𝄴, Allegro), ist ruhiger; die musikalische Erfindung ist in derselben ganz vorherrschend. Die Arie spricht Ehrfurcht vor etwas Hohem aus, in würdiger Declamation, mit schönen melodischen und harmonischen Wendungen, in denen man mitunter schon die volle Mozart'sche Wärme zu fühlen meint. Unbedeutender ist der sehr kleine zweite Theil (⁶/₈ A-moll). Die Virtuosität hat hier gar keinen Spielraum; aber mit Empfindung vorgetragen, wird die Arie auch heute ihres Eindrucks nicht verfehlen. — Der Zeit nach folgen jetzt die beiden Altarien aus den Chinesinnen, einem 1754 in Schlosshof aufgeführten Festspiel (vgl. Marx I S. 209); zuerst eine pathetische, bewegte Arie der Lisinga, mit einleitendem begleitenden Recitative (H-moll »Prenditi il figlio«), welche sie in der Rolle der Andromache singt; wir haben es nämlich, wie uns auch Rust in einer Note belehrt, mit einer Comödie in der Comödie zu thun. Etwas besonders Eigenthümliches bietet die Arie nicht. In einer folgenden Buffo-Arie (D-dur, ³/₄) spottet Tangia über die Mittel, die Blicke auf sich zu ziehen; hier ist Gluck die komische Charakteristik wohl gelungen, besonders an einigen Stellen breiter Declamation, dann in dem zweiten Theile, wo das stolze Einherschreiten humoristisch dargestellt wird. Eine Cadenz ist wohl vom Bearbeiter hinzugefügt. — Aus dem Ré Pastore (1856 aufgeführt, die geschriebene Partitur in Wien) bekommen wir eine Arie der Tamiris (F-dur, Allegro 𝄴, »Al mio fedel dirai«), welche dem Agenor ihre Liebe will entdecken lassen. Hier ist offenbar die Rücksicht auf die Sängerin maassgebend gewesen; und wir müssen Marx beistimmen, dass Gluck hier das Schwankende und Scheue, und wiederum das Verlangende und von Liebe Erregte nicht habe auszudrücken verstanden. Der Ausdruck ist nur allgemein ein belebter, unruhiger, aber nicht der des Zagens; mit wenig Ausnahmen würde die Musik ebensowohl heroische, gebietende Worte vertragen. Die Schranken, an welche die Erfindung bei Gluck geknüpft ist, treten in dieser Arie deutlich hervor, und man braucht nicht mit Marx an eine damals noch nicht erreichte grössere Flüssigkeit der Musik und des Orchesters zu appelliren; Bach und Händel waren Gluck vorhergegangen.

Wir können jetzt die Scene und Arie aus Lucio Vero einschalten, deren geschriebenes Original nach Marx sich in Berlin befindet. In einem langen begleiteten, von ausdrucksvollen Zwischenspielen unterbrochenen Recitative spricht Berenice ihr Entsetzen über einen schrecklichen Anblick, über den gemordeten Gatten aus, der ihr dann in einem Nebel erscheint. Das Recitativ ist sehr bedeutend, den verschiedenen Ausdruck der Worte tief und wahr ausdrückend; es deutet auf die Zeit der Reform. In der Arie redet sie dann den Schatten an; freilich erinnert das Festhalten der alten Form und die oftmalige Wiederholung derselben Worte noch an die frühere Zeit, aber die Kraft und Tiefe, und das darin liegende echt Dramatische zeigt uns Gluck in seiner ganzen Gestalt. Schon das pathetische Vorspiel mit seinem zweimal wiederholten 5taktigen Rhythmus bereitet uns auf ein Gemälde von Zorn und Schrecken,

und die Weise, wie nun die Singstimme einsetzt, aufsteigt und auch in der Bewegung wächst,



wird noch heute als bedeutend und ausdrucksvoll gelten müssen. Im weiteren Verlaufe begegnet uns auch manches in der Modulation Interessante, sowie auch feine declamatorische Züge, von denen wir den zuweilen rührenden Ausdruck des perchè? hervorheben. Rechnen wir zu diesen Vorzügen der musikalischen Behandlung und der ausdrucksvollen Betonung noch den äusseren Glanz, der in hohen Tönen zuweilen entfaltet wird, so glauben wir, dass diese Arie noch jetzt mit Beifall und Erfolg öffentlich gehört werden würde.

Aus dem 1769 (also nach der Alceste) geschriebenen Aristeo wird ein kurzes Gebet für Sopran (»Numi offesi«, A-moll 𝄵, Adagio) mitgetheilt, welches der Erfindung nach nichts Ungewöhnliches bietet, aber doch durch die schlichte Weise, in welcher ein ernstes, sorgenvolles Flehen ausgesprochen wird, sich auszeichnet. — Zuletzt erhalten wir aus Gluck's letzter, 1779 in Paris aufgeführter Oper, Echo et Narcisse, deren Partitur im Drucke erschienen ist (vgl. Schmid S. 363), eine Arie mit vorausgehendem Recitativ des Amor, worin derselbe sich seiner Macht über die Menschen rühmt. Das Recitativ enthält keine hervorstechenden Züge; die Arie dagegen ist voll von Leben und frischem keckem Ausdruck, besonders wo der Charakter derer, die Amor sich rühmt besiegen zu können, in der Begleitung humoristisch angedeutet wird; wir unterschreiben Marx' tadelndes Urtheil nicht, der überdies das Thema unrichtig angiebt. An der Form, dem Ausdrucke des Einzelnen, der grösseren Mannichfaltigkeit der Begleitung erkennt man das Gepräge der späteren Zeit.

So haben wir also dem sorgfältigen Bearbeiter Dank zu sagen, dass er uns in einer Reihe von interessanten und theilweise höchst bedeutenden Tonstücken den Anfang einer Gelegenheit geboten hat, unsere Anschauung und Beurtheilung des grossen Reformators zu erweitern und zu klären. Unsere Annahme, dass Gluck auch in seinen Werken früherer Zeit, wo der Text es veranlasste, überall nach charakteristischem, wenn man will dramatischem Ausdrucke strebte, und dass ihm die musikalischen Mittel dazu schon damals völlig wie später zu Gebote standen, fanden wir, soweit diese Proben ein Urtheil gestatten, in denselben bestätigt; auch vor dem Geständniss konnten wir uns nicht verschliessen, dass die Freiheit des Schaffens und der Phantasie an manche Schranken gebunden erscheint, und auch die musikalische Arbeit nicht das Interesse erwecken kann, wie bei seinen grossen norddeutschen Zeitgenossen; und aus dieser Bedingtheit der rein musikalischen Erfindungskraft und Durchbildung ist gewiss mit Recht von Jahn der Irrthum hergeleitet worden, der in Gluck's dramatischer Behandlung der einzelnen Worte und seinen theoretischen Aeusserungen darüber sich vielfach geltend macht. Diese Ansicht hat bei Marx vielen Widerspruch und Widerlegungsversuche hervorgerufen; doch scheint er in der Sache halb unbewusst dasselbe anzunehmen, wenn er sagt (Bd. I S. 11): »Gluck's musikalisches Vermögen ist genau — knapp zugemessen für seine besondere Aufgabe, dem Wort und der Handlung die Musik auf das Treueste anzueignen; reichere Begabung, höhere musikalische Durchbildung hätte ihn davon abgezogen.« Wie tief müsste eine Aufgabe stehen, von der hohe Begabung und hohe Bildung abziehen! aber sie würde Gluck gewiss nicht davon abgezogen, sondern ihn vielmehr dahin geführt haben, dieselbe noch reiner und kunstgemässer zu erfassen und vollendeter darzustellen. Das war aber erst Mozart beschieden.

Eine allgemeine Bemerkung über die gegenwärtige Production.

—*k*. Goethe sagt einmal: »Es sind jetzt Productionen möglich geworden, die man nicht schlecht nennen kann und die gleichwohl, da sie allen Gehaltes entbehren, völlig gleich Null sind.« Wie sehr passt dieses Wort auf die unendliche Mehrzahl der musikalischen Productionen unserer Tage, die nach der einen oder andern Seite hin oft als ganz vorzüglich, ja untadelhaft erscheinen und doch in dem Punkte, wo die Hauptwirkung liegen sollte, meist keine Befriedigung gewähren. Was aber Goethe unter »Gehalt« verstand, darüber möchte eine Stelle aus seinem Werke: »Winkelmann und sein Jahrhundert« Aufschluss geben, wo er sich so vernehmen lässt: »Wenn wir mit ernstem Sinne erwägen, was uns aus allen Zeiten, von allen Völkern, bei denen die Künste in Flor gestanden, überliefert worden; so lässt sich die Vermuthung wagen, und passt eben so gut, ja vielleicht besser als irgend eine andere auf die geschichtlichen Data, dass allgemeiner Hang, Enthusiasmus, besonders von religiöser Art als der mächtigste und dauerndste, jedes Mal dazu gehört habe, damit die Saat der Künste aufgehe, gedeihe und blühe. Je anhaltender diese günstigen Umstände nun waren, eine desto höhere Stufe konnte die Kunst erreichen, und, wenn sie gefallen war, wieder erreichen; sobald aber das mächtige Triebwerk jenes regen Eifers im Ganzen zu ermatten anfing, sobald war auch der Anfang zum Sinken vorhanden.«

Unter dem »religiösen Enthusiasmus« versteht Goethe an dieser Stelle, bei welcher er ja vornehmlich die sogenannten bildenden Künste im Auge hat (doch gilt das Gesagte eben so sehr, ja noch mehr von der Tonkunst) natürlich nicht allein den speciell christlich-religiösen Enthusiasmus, denn er fährt fort: »Wir geben es zu, die Alten, die Griechen, haben manche Vortheile genossen, deren sich die Neuern nicht erfreuen; doch weniger der Schönheit ihrer mythologischen Dichtungen, ihren Spielen und dergleichen, als dem religiösen Eifer und, nebst demselben, dem patriotischen, dem allgemeinen National-Ehrgefühl hatten sie wahrscheinlich den Flor ihrer Kunst zu danken; und auch wir, so scheint es, sind dem katholischen Religionseifer des 13., 14. und 15. Jahrhunderts die Gründung und den Wachsthum der bildenden Künste schuldig geworden.«

Wir können hinzufügen, dass wir die Grösse der Tonkunst in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, in Bach und Händel nach der einen Seite hin (nach der des Gehaltes) ebenfalls einem hohen religiösen Enthusiasmus verdanken. Dieser Enthusiasmus war zwar in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, welche uns Haydn, Mozart und Beethoven schenkte, bei weitem nicht mehr so mächtig, aber an seine Stelle war, ihn völlig ersetzend, ja sogar noch läuternd jener allgemeine Hang, jenes hohe, begeisterte Streben nach Ausbildung reiner Humanität getreten. Dieses Streben wirkte auch in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts noch nach und in ihm vor allen wurzeln die immer noch bedeutsamen Erscheinungen Mendelssohn's und Schumann's mit der gesündesten Seite ihres

Wesens. Seither ist aber dieser allgemeine Enthusiasmus, allmälig ohnmächtiger Verzweiflung, egoistischer Isolirung und Genusssucht weichend, immer mehr erloschen und mit ihm jene einzige echte Quelle versiegt, aus welcher der Einzelne schöpfen und sich nähren muss, wenn, was er selbst hervorbringt, Werth für das Allgemeine haben soll. Daher das Schwächliche all' unserer Erzeugnisse, die bald nur als ein Nachklang dessen erscheinen, was zuvor die Meister geschaffen, bald als ein blosser Reflex unseres kleinen Ich, bald wohl gar nur als ein Product mehr oder minder mechanischer, routinirter Handwerksfertigkeit.

Berichte.

Wien. ✕ Am 27. März wurde das Oratorium »Lazarus« von Franz Schubert durch die Gesellschaft der Musikfreunde im Musikvereinssaal zur ersten Aufführung gebracht. Vierzig Jahre hindurch hatte dieses Werk unbekannt und unbenutzt in Musikschränken und Archiven gelegen, bis Dr. Heinrich von Kreissle in seiner »Biographischen Skizze (S. 26 u. 95) auf die Existenz einer Abschrift der Partitur des ersten Theiles desselben aufmerksam machte. Im Spätherbst 1861 glückte es Ebendemselben, anlässlich seiner Forschungen nach Schubert'schen Manuscripten, auch den zweiten Theil — in der Originalpartitur — bei dem musikalischen Schriftsteller Herrn Thayer (aus Boston) aufzufinden. Von dieser zweiten »Handlung« — wie Schubert die einzelnen Theile nennt — fehlt zwar noch der letzte Bogen, doch lässt sich die ganze Tondichtung durch den — nachträglich noch bei der Familie Ferdinand Schubert's aufgefundenen — Wechselchor der Freunde des Lazarus in schöner Weise abschliessen. Ob Schubert auch die dritte Handlung dieses Oratoriums von A. H. Niemeyer, welches er übrigens auf der Originalpartitur des ersten Theils (im Besitz von Spina) als »Ostercantate« bezeichnet, je componirt hat, darüber fehlt zur Stunde jeder Anhaltspunkt.

Die erste Handlung schliesst mit Lazarus' Tod, die zweite mit seinem Begräbniss und dem Chor der Freunde, die sich mit der Hoffnung auf ein dereinstiges Wiedersehen des Dahingeschiedenen zu trösten suchen. In dem Gedicht nehmen die Recitative eine entschieden hervorragende Stelle ein, die denn Schubert in ungemein feiner und charakteristischer Weise behandelt. Das rein melodische Element tritt nur in wenigen Arien und in den Schlusschören des ersten und zweiten Theiles hervor, welch' letztere von ergreifender Wirkung sind. Die Musik ist vom ersten bis zum letzten Takt edel und bedeutend, in Form und Ausdruck so eigenthümlich, dass sie in Schubert's sämmtlichen Tonschöpfungen vergebens ihres Gleichen sucht. Der Meister zeigt sich hier von einer ganz neuen Seite, und in wunderbarer Durchdringung des, man möchte sagen, asketischen Geistes der Dichtung, bannt er den ihm zu Gebot stehenden Melodienstrom in die Form des declamatorischen Gesanges. Dabei erhebt er sich stellenweise, wie in der Arie des Sadduzäers Simon, zu einer Höhe dramatischer Behandlung, welcher man ihn nicht für fähig gehalten hätte. Die Ostercantate wurde unter Herrn Herbek's Leitung in einer allen billigen Anforderungen entsprechenden Weise aufgeführt. Unter den sechs darin beschäftigten Solisten zeichnete sich besonders Frau Wilt (Jemina) und Herr Mayerhofer (Simon) aus. Auch Herr Olschbauer (Lazarus) brachte Manches zu schönem Ausdruck. Die übrigen drei genügten. Das Orchester wirkte nach besten Kräften; die Aufgabe des Chors (Singverein) ist in diesem Tonwerk eine ebenso schöne als lohnende. Das Publikum folgte der Aufführung mit einer von Nummer zu Nummer sich steigenden Spannung. Der »Lazarus« hat übrigens einen kleinen Sturm über die Häupter gewisser Musikverleger und Manuscriptbesitzer in der öffentlichen Meinung heraufbeschworen, und wie es scheint, zu einer sorgfältigeren Durchforschung des »ehemals Diabelli'schen« Verlagsarchivs Veranlassung gegeben.

Unter den letzten Aufführungen der Saison verzeichnen wir noch die von Beethoven's neunter Symphonie im letzten philharmonischen Concert, welche übrigens, namentlich im letzten Satz, nicht vollständig befriedigen konnte, — und von J. S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus, welche von der Singakademie, diesmal unter J. Hellmesberger's Leitung, in gelungener Weise und unter massenhaftem Andrang des Publikums in Wien zum zweiten Mal zu Gehör gebracht wurde. — Die Novitäten, welche die Philharmoniker brachten, beschränkten sich auf die beiden ersten Ouvertüren zu »Leonore« von Beethoven, von denen besonders die zweite herrlichen Eindruck machte, auf ein Oboe-Concert (in B) von Händel, die von Esser instrumentirte Passacaglia von J. S. Bach, die viersätzige Suite von Lachner, den 42. Psalm von Marcello (instrumentirt von Lindpaintner), die Serenade (in A) von J. Brahms, und die Symphonie (in C-moll) von Kässmayer. Die »Serenade« (für kleines Orchester geschrieben), bewegt sich in echtem Serenadenstyl; die Stimmung, welche die sämmtlichen fünf Sätze durchzieht, ist eine durchaus einheitliche; an feinem Detail und mannichfachen, freilich mitunter halbverborgenen Reizen fehlt es darin nicht; sie ist mit einem Worte die lieblichste Gartenmusik, die z. B. in einer ruhigen Mondnacht im Freien aufgeführt, von schönster Wirkung sein müsste. Dem an Massenwirkungen gewöhnten Publikum der philharmonischen Concerte wollte dieses bescheidene »Orchesterstück« indess nicht recht zusagen, und der äussere Erfolg hielt sich innerhalb sehr anständiger Grenzen. Die Symphonie von Kässmayer ist das Werk eines unläugbar talentirten Musikers, der insbesondere die Hülfsmittel, welche ihm die Routine an die Hand giebt, in geschickter Weise zu verwerthen versteht. Freilich ist Vieles nur äusserlich gemacht; die Phrase, der leere Aufputz und hohle Lärm spielen eine nicht unbedeutende Rolle, schliesslich aber weiss der Componist sich immer glücklich durchzuwinden, und da er die symphonischen Formen hinlänglich in seiner Gewalt hat, ausserdem durch einen gewissen Glanz der Instrumentirung zu blenden und hie und da sogar eine tiefere Saite anzuschlagen weiss, konnte er seines Erfolges beim grossen Publikum gewiss sein. Der erste Satz der Symphonie erschien uns als der entschieden bedeutendste, weil in der Empfindung verhältnissmässig edelste und von Effekthascherei freieste. Hr. Kässmayer konnte mit der Aufnahme seines Werkes jedenfalls zufrieden sein.

J. Brahms hat nur noch in einer Akademie im Operntheater das G-Concert von Beethoven und die Schubert'schen Märsche, das erstere schön, wenn auch nicht in vollendeter Weise, gespielt, ohne dafür besonderen Dank zu ernten. Dagegen erfreuten sich von seinen sechs Chören für weibliche Stimmen, mit Horn- und theilweise auch Harfenbegleitung, die er jüngst in dem Concert des Frl. Julie von Asten zur Aufführung brachte, drei derselben sehr lebhaften Beifalls, und das »Minnelied«, namentlich aber »Gesang aus Fingal« sind in der That sehr gelungene, stimmungsvolle Gesänge. Die andern schienen uns mehr interessant gemacht, als in Folge glücklicher Inspiration entstanden zu sein.

Ferdinand Laub's Auftreten als Solo- und als Quartettspieler war eine Reihe von Triumphen, wie sie noch selten ein Violinvirtuose hier erlebt hat. Der Vortrag des ungarischen Concerts von Joachim, das er in einem philharmonischen Concert spielte, erregte, wenigstens was die Technik anbelangt, allgemeine Bewunderung. Mit derselben spielenden Leichtigkeit bewältigt er die Paganini'schen Etüden. Was seine Leistungen als Quartettspieler betrifft, so kamen besonders einige Sätze in den Quartetten von Haydn zu wunderschönem Ausdruck, und ganz einzig, berauschend, war die Wiedergabe des

Oktetts von Mendelssohn, das er mit einer Kühnheit des Bogens ausführte, die nur noch von der Sicherheit des Gelingens übertroffen wurde. Laub gedenkt im nächsten Herbst wieder nach Wien zu kommen und einen Cyklus von Quartetten zu geben. Damit würde er dem Hellmesberger'schen Quartettverein unzweifelhaft ein gefährlicher Rival werden; da aber Laub's Stärke, wie sich nun herausgestellt hat, entschieden in dem Leidenschaftlichen liegt, und er solche Sätze am effektvollsten spielt, die grossen Bogenstrich und energische Empfindung heischen, so brauchte Hellmesberger um seinen Ruhm nicht so bange zu sein, als ihm in der That ist. Denn die feine Detailausführung, das mysteriöse Helldunkel, mit welchem er beispielsweise die letzten Quartette von Beethoven zu umgeben weiss, und jene nervöse Empfindung im Spiel, die den Saiten so seelenvolle und rührende Töne entlockt, bleiben sein unantastbares künstlerisches Eigenthum. Jedenfalls wird der bevorstehende Wettkampf eine grosse Bewegung und Erregung in den Quartettproductionen der nächsten Concertsaison hervorrufen.

Im Burgtheater haben die einst so gefürchteten Weihnachts- und Fastenproductionen der unter dem Namen »Haydn« reconstruirten Tonkünstlergesellschaft seit der Zeit, als Herr Esser dirigirt, einen erfreulichen Aufschwung genommen. Auch für das Programm wird jetzt besser gesorgt, und das »Utrechter Tedeum« von Händel, die C-Messe von Beethoven, und Mendelssohn's Psalm 114 erfreuten sich einer recht anerkennenswerthen Aufführung.

Am Charfreitag wurde in der Altlerchenfelder Kirche Schubert's Stabat mater (comp. 1816) nach einer Pause von 22 Jahren wieder einmal zur Aufführung gebracht und lockte eine grosse Zahl von Musikfreunden in diese Kirche. Einen befriedigenden Totaleindruck lässt dieses Jugendwerk im Zuhörer nicht zurück, doch fehlt es darin nicht an einzelnen bedeutenden Musikstücken, und namentlich ein paar Chöre sind Schubert's durchaus würdig.

In der italienischen Oper schwang die »göttliche Patti« den Zauberstab, und ihre köstliche Leistung als »Zerline« war allein im Stande, die total verunglückte Aufführung des Don Juan über Wasser zu halten. Die Lafon, von welcher man sich als Donna Anna viel versprach, singt nur noch mit Stimmresten, ebenso Carrion (Ottavio). Die Uebrigen, Chor und Orchester waren ihrer Aufgabe auch nicht im entferntesten gewachsen. Nach Zerlinens kleiner Arie nahm das Publikum in Massen Reissaus. Am Schluss der Oper wurde diesmal noch das Sextett aus dem eigentlichen Finale gesungen, das sonst — sowie auch noch andere Gesangsstücke — immer weggelassen zu werden pflegt.

Im Operntheater gastirte Frau Ines Fabbri Mulder, eine Wienerin, mit entschiedenem und wohlverdientem Beifall. Die Sängerin ist nicht mehr jung, besitzt aber eine, besonders in der Höhe, starke, durchdringende Stimme, gute Schule und verständigen Vortrag.

Leipzig. *S. B.* Ein Kirchenconcert, welches der Riedel'sche Verein am 14. d. M. in der Thomaskirche gab, schien zwar bereits unter dem Einflusse des eben seine volle Schönheit entfaltenden Frühlings zu leiden, insofern der Chor dem Klange nach empfindliche Lücken und auch hin und wieder unfertiges Studium zeigte; doch hatte die Energie des Herrn Riedel immer noch ein anständiges Resultat zu Wege zu bringen vermocht. Sehr zu loben war diesmal das Programm, welches nicht eine einzige Nummer enthielt, die nicht in den Rahmen des Ganzen gepasst und nicht ernstes Interesse erweckt hätte. Selbst eine Violinsonate (G-moll, nicht die »Teufelssonate«) von G. Tartini, die als Instrumentalstück zwischen geistlichen Gesängen leicht die Gesammtstimmung stören konnte, erwies sich durch ihren edlen und ernsten Styl als ein ganz treffliches Füllstück.

Am wenigsten ging die erste Nummer zusammen, ein Miserere von Leonardo Leo. Die Singenden konnten sich durchaus nicht in der Tonart halten, die mitgehende Orgel aber veranlasste eine beständige Zweiheit der Tonhöhe. Dadurch gingen die feineren Intentionen der Aufführung, die Herr Riedel beabsichtigt hatte, verloren. Ferner leuchtete uns die Einrichtung dieses Stücks nicht ganz ein, insofern die einstimmigen psalmodirenden Stellen darin, die wahrscheinlich von den Geistlichen am Altar zu singen sind, langsam und mit Orgelbegleitung vorgetragen wurden. Auch die Unterstützung der Orgel bei den mehrstimmigen Chören schien uns ungehörig. Leo's Miserere ist übrigens ein zwar sehr langes und als blosses Musikwerk ohne ritualen Untergrund etwas ermüdendes, aber im Einzelnen sehr schönes Kirchenmusikwerk, welches wohl verdiente, eine nochmalige verbesserte Vorführung zu finden. — Von zwei geistlichen Hussiten-Liedern zeichnete sich namentlich ein vierstimmiger »Gesang der Kelchner« (Melodie aus dem 15., Harmonie aus dem 16. Jahrhundert) durch einen weichen innigen Grundklang aus, während das andere »Feldgesang der Taboriten« (Melodie aus dem 15. Jahrhundert, Harmonie von Zwonarz), eine »rhythmische« Choralmelodie, uns mehr interessant als schön erschien. Sehr willkommene Stücke waren Eccard's bekanntes »Maria wallt zum Heiligthum« und Prätorius' 4-stimmiges Weihnachtslied »dem neugebornen Kindelein«, — ferner ein geistliches Lied für Tenorsolo mit Begleitung von Johann Wolfgang Franck »Komm Gnadenthau«; das letztere fand durch Herrn Schilde eine sehr gediegene und schöne Wiedergabe; wenn dieser Sänger an seine Vocalbildung noch mehr Studium wenden, namentlich die Aussprache des E verbessern wollte, man würde kaum mehr etwas an seinem Gesange auszusetzen haben. — Die letzte Nummer des Concerts war S. Bach's schöne Cantate »Bleib' bei uns, denn es will Abend werden«, deren erster Chor so poetisch-warm das letzte Abendmahl in Emaus versinnlicht. Wir registriren hier, dass die Altarie »Hochgelobter Gottessohn« mit Bratsche begleitet wurde.*) Diese Arie wurde von Fräulein Lessiak mit viel Ausdruck gesungen, doch glauben wir, dass sie etwas strenger und entschiedener im Takt wiederzugeben sei; sie wurde etwas verzogen und verschleppt. Nr. 3, der Choral für Sopranchor mit Begleitung von »Violoncello piccolo« (von Herrn Lubeck auf dem gewöhnlichen Cello mit viel Virtuosität gespielt), ist eine Anwendung der Choralvorspiel-Form, der wir keinen rechten Geschmack abgewinnen können. Dass die Contrabässe in diesem Stücke eine ziemliche Strecke lang ihren Weg verloren hatten, sei hier als ein in Leipzig selten vorkommendes Unglück verzeichnet. Nr. 4, das herrliche Bass-Recitativ, wurde vom Alt gesungen, wir wissen nicht aus welchem Grunde. In Nr. 5, der Tenor-Arie, gab man die erste Violine als Solo, was zwar nicht in der Partitur steht, aber der Natur des Satzes nach füglich so genommen werden kann. Herr Concertmeister David begleitete diesmal ganz einfach und so decent, dass die Solostimme nirgend gedeckt erschien, was eine vortreffliche Wirkung machte; — wie denn auch die Sonate in 4 Sätzen von Tartini durch die edle Einfachheit ihrer Wiedergabe durch denselben Künstler zu einer eminent schönen Wirkung gelangte.

Zu erwähnen ist noch, dass vor den Nummern 1, 5 und 6 ganz kleine Choralvorspiele und Präludien für Orgel von Frescobaldi und Buxtehude vorgetragen wurden.

---

*) Allerdings ist die Figuration dieser Begleitungsstimme nicht recht Oboe-gemäss, wie denn Bach nach heutigen Begriffen die Blasinstrumente nicht immer ihrer Structur und Wirkung gemäss behandelt. So z. B. würde der erste Chor dieser Cantate für unsere Ohren an Wohlklang sehr gewinnen, wenn statt der oder mit den dünnen Oboen die volleren Violinen die Oberstimmen spielten.

Nachrichten.

Der Vorstand der »Frankfurter Musikschule« hat am Schluss des abgelaufenen Schuljahres einen kurzen Jahresbericht herausgegeben, dem wir entnehmen, dass seit dem Schlusse des vorigen Schuljahres die Anzahl der Zöglinge beinahe das Doppelte (80) der früheren erreicht hat. Das Lehrerpersonal besteht gegenwärtig aus den Herren R. Becker (Violine), W. Buchner (Theorie), Ch. Hauff (Theorie), H. Henkel (Clavier-, Ensemble- und Partiturspiel), H. Hilliger (Clavier), W. Oppel (Theorie, Geschichte, Orgel), F. Schmidt (Gesang), Ch. Siedentopf (Cello), H. Wolff (Violine). Am 31. März und 1. April fanden öffentliche Prüfungen statt.

Der philharmonische Verein in Hamburg schloss seine Wintersaison am 17. April mit einer Aufführung der Preciosa-Ouvertüre (von Herrn Stockhausen dirigirt), dann Beethoven's Violinconcertes, gespielt von Herrn Joachim, und desselben Componisten C moll-Symphonie (dirigirt von Grund). Ausserdem sang Herr Stockhausen die Eintritts-Arie des Seneschalls aus »Johann von Paris« und ein Bruchstück aus Schumann's Faust-Musik. — Am 6. Mai fand noch eine Aufführung statt, in welcher Herr Jul. Stockhausen den ganzen Schumann-Eichendorff'schen Liedercyklus sang und die Pastoral-Symphonie dirigirte.

Die Dresdner Singakademie (Chorgesangverein, gegründet von R. Schumann) brachte am 5. Mai Vogt's »Lazarus« zur zweiten Aufführung.

O. Gumprecht schreibt in der National-Zeitung, dass Schumann's Bdur-Symphonie in der letzten diesjährigen Symphonie-Soirée der kgl. Capelle in Berlin eine ungewöhnlich warme Aufnahme gefunden habe und das Berliner Publikum endlich »seinem langjährigen Groll gegen diesen anderwärts längst in das Pantheon der Kunst recipirten Tondichter zu entsagen« scheine. »Die einzigen Novitäten des ganzen Jahrgangs bestanden übrigens in der Lachner'schen Suite und einer Rubinstein'schen Ouvertüre. Vortheilhaft sticht gegen solche Stabilität das rührige Treiben der Leipziger Gewandhausaufführungen und der Wiener philharmonischen Concerte ab.«

In Darmstadt kam Schumann's »Paradies und Peri« zur Aufführung.

Nach einer Mittheilung der Londoner Bauzeitung wäre das geeignetste Verhältniss eines Concertsaales folgendes: 88′ Länge zu 38′ Breite, 22′ Höhe an den Wänden und 24′ in der Mitte. Die Decke bildet die Höhlung eines Kreisabschnitts.

Frl. Santer ist im Berliner Hoftheater als Leonore in »Fidelio« aufgetreten und wird von der Kritik abermals als eine sehr hoffnungsvolle Sängerin bezeichnet.

Der Wittwen- und Waisenversorgungsverein der Tonkünstler in Wien, jetzt »Haydn« genannt, veröffentlichte vor Kurzem seinen Jahresbericht, aus welchem hervorgeht, dass der Verein ein Vermögen von 508,405 fl. und ein jährliches Interesseerträgniss von 25,597 fl. besitzt.

Fel. David's »Lala Rookh« hat im Wiener Hofoperntheater bei seiner ersten Aufführung nicht sonderlich angesprochen. Die Oper soll alles andere eher als »komisch« sein, das Sujet dramatisch reizlos, die Musik monoton. So berichtet die Ostd. Post.

In seinem letzten Concerte für classische Musik hat Pasdeloup die neunte Symphonie aufgeführt und die Pariser bei dieser Gelegenheit allseitig enthusiasmirt. Der 500 Sänger zählende Chor und die Solisten — an ihrer Spitze Mad. Viardot — sollen vorzüglich gewesen sein. Ein an demselben Abend gesungener Chor aus Händel's »Salomo« hat wiederholt werden müssen.

In Bezug auf den von Herrn Dr. Oskar Paul in Köln aufgefundenen und in d. Bl. (in Nr. 12) besprochenen Codex aus dem 10. Jahrhundert, welcher die Schriften von Hucbald enthält, können wir heute die weitere Mittheilung machen, dass einstweilen einige Tabellen daraus facsimilirt und abgedruckt worden sind, welche gegenwärtig bei A. Dörffel in Leipzig zur Ansicht aufliegen, und auf Verlangen auch nach auswärts leihweise bezogen werden können.

Tonsetzer machen wir auf das Inserat in der heutigen Nummer, ein Preisausschreiben der Aachener Liedertafel betreffend, aufmerksam.

ANZEIGER.

[132] Im Verlage von

C. Merseburger in Leipzig

ist soeben erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Frank, Paul, Geschichte der Tonkunst. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde. 18 Ngr.

Lützel, J. H., leichte **Chorgesänge** für Kirchen u. Schulen. 9 Ngr.

Schubert, F. L., Katechismus der **musikalischen Formenlehre,** oder die Lehre von den Vokalformen der Kirchenmusik etc. 9 Ngr.

—— **Vorschule zum Componiren,** zugleich als Compositionslehre für Dilettanten. 9 Ngr.

Widmann, Ben., Chorschule. Regeln, Uebungen und Lieder, methodisch geordnet. Heft I. II. à 3 Ngr. Heft III. IV. à 6 Ngr.

Brauer, prakt. Elementar-Pianoforte-Schule. 10. Aufl. 1 Thlr.

—— **der Pianoforte-Schüler.** Heft 1. 4. Aufl. 1 Thlr.

Hentschel, evangel. **Choralbuch** mit Zwischenspielen. 5. Aufl. 2 Thlr.

---

[133] **Neue Musikalien.**

Verlag von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

	fl.	kr.
Beyer, Ferd., 2 Rondeaux sur l'opéra Faust de Gounod, Op. 150. Nr. 1. Rondeau-Valse, Nr. 2. Rond.-Marche à 54 kr. .	1	48
Cramer, H., Potpourris Nr. 145 Giralda d'Adam	—	54
Concone, J., Ecole mélodique, 6e Livre, 20 Etudes sent. sur des mélod. de F. Schubert, Op. 57. I. und II. Heft . . à	1	48
Gerville, L. P., Fanfan le Trompette, pet. Fant. milit., Op. 88	—	45
Godefroid, F., Rosée amère, Thême populaire, Op. 116. .	—	54
—— Souvenir de Prague, Valse-Capr., Op. 117	—	54
Gounod, Ch., La Reine de Saba, Marche et Cortége, Transcr.	1	—
Heller, St., Vier Ländler, Op. 107	1	48
Hess, J. Ch., Orphée aux Enfers, Fant.-Caprice, Op. 74. .	—	54
Kéler Béla, Walram-Marsch, Op. 57	—	48
—— Hof-Ball-Polka, Op. 58	—	27
Ketterer, E., Caprice-militaire, Op. 118	—	54
—— Boute en Train, Galop de concert, Op. 121.	—	54
—— La Tradita, Romance d'Arditi, transcr., Op. 125 . .	—	45
Labitzky, J., Souvenirs de Londres (Erinnerung an London) Polka, Op. 261	—	27
Léfébure-Wély, Les Cloches du Monast., Nocturne, Op. 54 (leicht)	—	45
Leybach, J., Fantaisie brill. sur l'op. Jone de Petrella, Op. 60	1	12
—— L'Hortensia, Caprice brill., Op. 61	—	54
—— La Bohémienne, Mazurka brill., Op. 62	—	54
Neustedt, Ch., Rondo-Fantaisie sur la Serva Padrona, Op. 38	—	45
Osborne, G. A., La Pluie de Perles, Valse brill., Op. 61 (leichte Bearbeitung)	—	54
Schubert, C., Sous le Balcon, Romance-Sérénade, Op. 292.	—	54
—— La Fête des Patineurs, Fantaisie-Valse, Op. 293 . . .	—	54
Schulhoff, J., Valse brill., Op. 6 (leichte Bearbeitung)	1	—
Viénot, E., Esquisse, Op. 38	—	45
Herz, H., L'Ecume de Mer, Marche et Valse, Op. 168 à 4 mains	1	30
—— La Tapada, Polka caractéristique. Op. 171 à 4 mains .	1	12
—— La Cristallique, Polka-Mazurka, Op. 175 à 4 mains .	1	12
Labitzky, J., Souvenir de Londres (Erinnerung an London) Polka, Op. 261 à 4 mains	—	36
Pacher, J. A., Les veillées recréatives, 4 Morceaux, Op. 78 à 4 mains. Nr. 1. Polka-Caprice, Nr. 2. Valse. à 54 kr.	1	48
— 3. Le pet. Soldat, Impr.-M., Nr. 4. Les 2 pet. Sauteurs à 54 kr.	1	48
Milanollo, Th., Ave Maria de Schubert, transcrit p. Violon av. Piano ou Harmon., Op. 4	1	—
Labitzky, J., Souvenir de Londres (Erinnerung an London) Op. 261 p. gr. Orchest.	2	24
—— Souvenir de Londres (Erinnerung an London) Op. 261 à 8 ou 9 Parties	1	12
Bordèse, L., Petite Messe solenelle à 2 voix av. acc. de Piano ou Orgue	1	48
Genée, R., Nur Lieder, f. 1 Singst. m. Pftebegl., Op. 94 . .	—	36

[134]

Preisausschreiben.

Die **Aachener Liedertafel**, in der Ueberzeugung, dass es für das fernere Gedeihen des Männergesanges von förderlichem Einflusse sein wird, wenn die Vereine in den Stand gesetzt werden, sich mehr als bisher mit der Aufführung von grösseren Compositionen ernsteren Stils zu befassen, eröffnet hiermit einen **Concurs auf die beste Concertcomposition für Männergesang und Orchester.**

Der erste Preis beträgt **dreihundert** Thaler, der zweite **hundert** Thaler.

Die näheren Bedingungen sind folgende.

Die Aufführung des Werkes soll nicht weniger als eine halbe, und nicht mehr als eine ganze Stunde dauern.

Die Wahl des Textes, welcher selbstredend in deutscher Sprache sein muss, wird den Concurrenten anheim gegeben. Indessen ist die Parodie, die Burleske, überhaupt das Gebiet des Niedrigkomischen ausgeschlossen, ebenso jede Composition, deren Aufführung eine Darstellung auf der Bühne bedingt.

In Betreff der in dem Werke vorkommenden Soli sind Frauenstimmen statthaft.

Die preisgekrönten Tonstücke bleiben Eigenthum des Componisten; die Liedertafel behält sich jedoch ein Jahr lang nach Zuerkennung der Preise das ausschliessliche Aufführungsrecht vor.

Die concurrirenden Tonstücke müssen spätestens am ersten October dieses Jahres beim Vorstande der Liedertafel eingelaufen sein. Dieselben sollen mit einem Motto versehen und von einem versiegelten Couvert begleitet sein, welches äusserlich das nämliche Motto trägt und im Innern den Namen des Concurrenten enthält.

Die Herren **Niels W. Gade** in Kopenhagen, **Ferdinand Hiller** in Köln und **Dr. Julius Rietz** in Dresden haben das Preisrichteramt freundlichst übernommen.

(Zusendungen werden an den Vorstand der Aachener Liedertafel, zu Händen des Herrn **Dr. Roderburg** erbeten.)

Aachen, den 15. Februar 1863.

Der Vorstand der Aachener Liedertafel.

---

[135] Im Verlage von **E. H. Schroeder** in Berlin erschienen soeben die

Portraits von

Haydn, Mozart und Beethoven

Lithographirt von P. Rohrbach.

Brustbilder. Gross Folio. Chines. Papier. Preis à Blatt 1½ Thlr.

Zum erstenmale werden hiermit allen Musikfreunden die Portraits dieser unsterblichen Meister in völlig zu einander passenden Pendants geboten und in einer Grösse, wie sie zum Zimmerschmuck kaum geeigneter gewählt werden konnte.

Die Blätter sind nach tüchtigen Originalen aufs Sauberste ausgeführt. Jede Kunst- und Musikalienhandlung nimmt Bestellungen darauf entgegen.

---

[136] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Thlr.	Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 7. **Symphonie Nr. 7.** Op. 92 in A . . . . . n.	2	12
—— Nr. 85. 86. **Trios** für Pianoforte, Violine und Violoncell in B in 1 Satze, — und in Es (mit beigefügten Stimmen) n.	—	27
—— Nr. 97—99. **Sonaten** für Pianoforte u. Violine. Op. 30. Nr. 1—3 . . . . . n.	2	9
—— Nr. 105. 106. **Sonaten** für Pianoforte und Violoncell. Op. 5. Nr. 1. 2 . . . . . n.	2	3
—— Nr. 112. **Sonate** für Pianoforte und Horn . . . n.	—	18
—— Nr. 152. **Sonate** für Pianoforte solo (Hammerclavier). Op. 106 . . . . . n.	1	3
—— Nr. 187—190. **Phantasie.** Op. 77. — **Polonaise.** Op. 89. — **12 neue Bagatellen.** Op. 119. — **6 Bagatellen.** Op. 126 . . . . . n.	1	3

Leipzig, 15. Mai 1863. **Breitkopf und Härtel.**

---

[137] Im Verlage des Unterzeichneten erscheinen nächstens folgende Werke von

M. v. Asantschewsky:

Op. 1. Sechs Stücke für Pianoforte. Preis 1 Thlr.
Op. 2. Sonate für Pianoforte und Violoncello. Preis 2 Thlr.
Op. 3. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello. In Stimmen. Preis 2 Thlr.

Werke, welche die Aufmerksamkeit bald auf sich lenken werden.

Leipzig, im Mai 1863. **Alfred Dörffel.**

---

[138]

Lieder von Robert Franz

im Verlage von ***Breitkopf und Härtel*** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Op. 2. **Schilflieder von Nic. Lenau.** Complet . . .	—	15
Nr. 1. Auf geheimem Waldespfade	—	5
- 2. Drüben geht die Sonne scheiden	—	5
- 3. Trübe wirds, die Wolken jagen	—	5
- 4. Sonnenuntergang; schwere Wolken ziehn . . .	—	5
- 5. Auf dem Teich, dem regungslosen	—	5
Op. 3. **Sechs Gesänge.** Complet	—	25
Nr. 1. **Der Schalk:** Läuten kaum die Maienglocken . .	—	7½
- 2. **Die Farben Helgolands:** Grün ist das Eiland . .	—	5
- 3. **Frühling u. Liebe:** Im Rosenbusch die Liebe schlief	—	5
- 4. **Frühlingsliebe:** Komm zum Garten	—	7½
- 5. Der Sommer ist so schön	—	7½
- 6. Ach wenn ich doch ein Immchen wär'	—	7½
Op. 8. **Sechs Gesänge.** Complet	—	20
Nr. 1. **Der Bote:** Am Himmelsgrund	—	5
- 2. **Meeresstille:** Ich seh' von des Schiffes Rande .	—	5
- 3. Durch den Wald im Mondenscheine	—	5
- 4. Das ist ein Brausen und Heulen	—	5
- 5. Treibt der Sommer seine Rosen	—	5
- 6. **Gewitternacht:** Grolle lauter	—	10

Lieder von Robert Franz

für das Pianoforte übertragen

von

Franz Liszt.

	Thlr.	Ngr.
Erstes Heft: **5 Schilflieder**	—	25
Nr. 1. Auf geheimem Waldespfade.		
- 2. Drüben geht die Sonne scheiden.		
- 3. Trübe wird's, die Wolken jagen.		
- 4. Sonnenuntergang.		
- 5. Auf dem Teich, dem regungslosen.		
Zweites Heft: **3 Lieder**	—	25
Nr. 1. Der Schalk.		
- 2. Der Bote.		
- 3. Meeresstille.		
Drittes Heft: **4 Lieder**	—	25
Nr. 1. Treibt der Sommer seine Rosen.		
- 2. Gewitternacht.		
- 3. Das ist ein Brausen und Heulen.		
- 4. Frühling und Liebe.		

---

[139]

Wichtig für Componisten!

Die Notenstich- und Druck-Anstalt

von

A. O. Hammer & Co. in Wien,

Biberbastei 659,

übernimmt zu sofortiger Ausführung Compositionen in allen in- und ausländischen Textirungen und verspricht bei der elegantesten Ausstattung die billigsten Preise.

Zugleich werden gediegene Werke in eigenen Verlag genommen.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. Mai 1863. **Nr. 22.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Leonore oder Fidelio? Von O. Jahn. — Recensionen (E. Naumann: Trio für Pianoforte, Violine und Viola). — Berichte aus Paris und Brüssel. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Leonore oder Fidelio?

Von Otto Jahn.

Die Frage, ob eine Oper, die als Meisterwerk anerkannt ist, früher unter diesem oder jenem Titel aufgeführt worden sei, ist sicher eine unwesentliche, und es mag kaum der Mühe werth geachtet werden, auf ihre Beantwortung Zeit und Mühe zu verwenden. Allein bei einer historischen Untersuchung wird es Pflicht, wenn auch nur ein Nebenumstand Zweifel und Unsicherheit erregt, dieselben zu beseitigen und die Wahrheit zu ermitteln, ohne Rücksicht auf die Arbeit, welche daran gesetzt werden muss. Hier, wo es einen Meister und eine Oper gilt, für welche ein lebhaftes, auch das Detail erfassendes Interesse allgemein verbreitet ist, verfolgt man wohl nicht ungern einmal auch die Ameisenwege, welche eine gewissenhafte Forschung zu gehen nicht verschmähen darf. Indessen wird die folgende Darlegung sich begnügen, den Sachverhalt aus den beweisenden Documenten zu ermitteln, ohne auf die mannichfachen früher, auch von dem Verfasser dieser Zeilen begangenen Irrthümer einzugehen.

Es ist die allgemeine Annahme, dass Beethoven's Oper bei den ersten Aufführungen im Jahre 1805, oder doch bei der Wiederaufnahme im Jahre 1806 unter dem Titel *Leonore* gegeben worden sei, und zwar gegen Beethoven's ausdrücklichen Willen, der auf dem Titel *Fidelio* bestanden sei, den man deshalb bei der Umarbeitung im Jahre 1814 gewählt habe.

Diese Annahme gründete sich darauf, dass der von Beethoven im Jahr 1810 herausgegebene Clavierauszug unter dem Titel *Leonore* erschien, wobei die Voraussetzung gerechtfertigt war, dass die Oper mit der Benennung gedruckt erschien, mit welcher sie aufgeführt worden war. Sodann legte ein interessanter, von Wegele (Biogr. Notizen über Beethoven S. 62 ff.) veröffentlichter Brief Steph. v. Breuning's vom 2. Juni 1806, welcher über das Schicksal der Oper Bericht erstattet, bestimmtes Zeugniss dafür ab. Es heisst hier:

»Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt und der einzige Umstand mag Euch zum Beweise der übrigen dienen, dass er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, dass die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel Fidelio, wie sie auch in dem französischen Original heisst und unter dem sie auch nach den gemachten Aenderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel Leonore auf dem Anschlagzettel.«

Allein gegen die Richtigkeit dieses formellen Zeugnisses erheben sich sofort unabweisliche Bedenken. Das französische Original von S. N. Bouilly und P. Gaveaux nämlich, auf welches Breuning sich beruft, hat nicht den Titel *Fidelio*, sondern *Léonore ou l'amour conjugal*. Ferner setzt die Bezeichnung des »veränderten Titels *Fidelio*« voraus, dass bei den Aufführungen des Jahres 1805 der Titel *Leonore* gebraucht worden sei. Nun lautet der Theaterzettel, welcher in der Sammlung der Hofbibliothek in Wien durch Hrn. Gotthard nachgesehen worden ist, folgendermaassen:

K. k. priv. Schauspielhaus an der Wien.

NEUE OPER.

Heute Mittwoch den 20. November 1805

wird in dem k. auch k. k. priv. Schauspielhause an der Wien gegeben

zum Erstenmal

Fidelio

oder

Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frei nach dem Französischen bearbeitet von Josef Sonnleitner.

Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	Hr. Meier.
Florestan, ein Gefangener	Hr. Demmer.
Leonore	Dlle. Milder.
Rocco	Hr. Rothe.
Marzelline	Dlle. Müller.
Jaquino	Hr. Caché.
Wachehauptmann	Hr. Meister.
Gefangene u. s. w.	

Die Handlung geht in einem Spanischen Staatsgefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.

Die Bücher sind an der Casse für 15 kr. zu haben.

Auch das Textbuch dieser ersten Bearbeitung in drei Akten ist gedruckt unter dem Titel *Fidelio*. Auf dem Exemplar, welches vor mir liegt, steht zwar »*Fidelio*, eine Oper in zwey Aufzügen«; allein der Text selbst ist der älteste in drei Aufzügen, und da die Jahreszahl 1805 angegeben ist, so hat sich offenbar ein Druckfehler eingeschlichen.

Also bei den Aufführungen des Jahres 1805 führte die Oper den Titel *Fidelio*, und wenn im nächsten Jahr eine Veränderung Statt finden sollte, so musste der neue Titel vielmehr *Leonore* lauten. Aber die ebenfalls in der Hofbibliothek vorhandenen Theaterzettel den 29. März und 10. April 1806 geben wiederum als Titel:

Fidelio
oder
Die eheliche Liebe.

Eine Oper in zwey Akten frey nach dem Französischen bearbeitet von Sonnleitner.

Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

In dem Personenverzeichnisse sind nur die beiden Aenderungen eingetreten, dass Florestan von Hrn. Röckel gesungen wurde, und dass neben Leonore hinzugefügt ist »seine Gemahlin unter dem Namen Fidelio«.

Mithin ist auch im Jahre 1806 die Oper unter dem Titel *Fidelio* gegeben worden, denn es ist durchaus nicht wahrscheinlich, dass man bei der dritten und letzten Vorstellung, deren Theaterzettel nicht mehr vorhanden ist, den Namen *Leonore* eingeführt habe. Eine weitere Bestätigung, wenn es deren bedürfte, liegt noch in dem Umstande, dass in allen kritischen Referaten über beide Aufführungen in der allgemeinen musikalischen Zeitung (1806 Nr. 15. 29), der Zeitung für die elegante Welt (1806, 4. Jan., 10. Mai), dem Freimüthigen (1806, 4. Jan., 14. Juni), der Theaterzeitung (1806, 22. Octbr.) die Oper nur *Fidelio* genannt wird.

Danach drängt sich die unabweisbare Vermuthung auf, dass in Breuning's Briefe die Worte *Fidelio* und *Leonore* ihre Plätze vertauscht haben. Ob es ein Versehen des Briefschreibers selbst sei — jeder wird zugestehen, dass eine derartige Verwechslung bei eifrigem Schreiben leicht vorkommen könne —, oder ob es beim Abschreiben oder erst im Druck geschehen sei, lässt sich nicht mehr entscheiden, da Breuning's Brief, wie Hr. Geh. Medicinalrath Wegele in Coblenz mir mitzutheilen die Güte hatte, nicht mehr vorhanden ist. Kurz, Breuning schrieb oder wollte schreiben:

»dass die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel Leonore, wie sie auch in dem französischen Original heisst und unter dem sie auch nach den gemachten Aenderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel Fidelio auf dem Anschlagzettel.«

Nun klären sich auch zwei sonst nicht begreifliche Umstände auf und bestätigen dadurch die Richtigkeit der kritischen Operation.

Das Gedicht, welches Breuning bei der erneueten Aufführung der Oper an Beethoven gerichtet hatte und in jenem Briefe für ihren Freund Wegele abschrieb, ist dem Theaterzettel vom 29. März 1806 vorgedruckt, ebenfalls noch in der k. k. Hofbibliothek vorhanden und trägt folgenden Titel:

An Herrn
Ludwig van Beethoven
als die
von ihm in Musik gesetzte
und
am 29. November 1805
das
erstemal gegebene Oper
jetzt
unter der veränderten Benennung
Leonore
wieder
aufgeführt wurde.

Breuning rechnete also nach den getroffenen Verabredungen mit Sicherheit darauf, dass der Titel *Leonore* eingeführt würde, und mochte nicht wenig verdriesslich sein, neben seinem Gedicht auf dem Theaterzettel doch *Fidelio* zu finden.

Ferner ist es nunmehr ganz richtig, dass das umgearbeitete Textbuch unter dem Titel *Leonore* gedruckt war. Der Titel des Exemplars, welches Dr. v. Sonnleithner mit gewohnter Bereitwilligkeit mitgetheilt hat, lautet:

Leonore
oder
der Triumph der ehelichen Liebe.
Eine
Oper in zwey Aufzügen.
Frey nach dem Französischen bearbeitet
von
Joseph Sonnleithner.
In Musik gesetzt
von
Ludwig van Beethoven.
Für das k. auch k. k. Theater an der Wien.
Wien 1806.

Der Sachverhalt ist nunmehr ganz klar. Beethoven wollte seiner Oper den Namen *Leonore* geben, und wer sich vergegenwärtigt, wie er diese Heldin treuer Gattenliebe aufgefasst hat, wird das begreiflich und richtig finden; die Direction zog *Fidelio* vor, wahrscheinlich weil Paer's beliebte Oper als *Leonore* bekannt war. Weshalb sie mit solcher Hartnäckigkeit auf demselben bestand, nachdem sie Beethoven für die erneuete Aufführung die Aenderung in *Leonore* zugestanden hatte, ist nicht zu ermitteln; dass zwischen dem Bühnenpersonal und dem Componisten ein gespanntes Verhältniss bestand, ist ja auch sonst bekannt. Welche Noth er auch mit dieser Aufführung hatte, und wie wenig er dadurch befriedigt wurde, können seine im Anhang mitgetheilten Billets an Meier zeigen.

Auch auf anderen Bühnen wurde die Oper dann in der zweiten Bearbeitung unter dem Namen *Fidelio* gegeben; als aber Beethoven selbständig den Clavierauszug und die Ouvertüre herausgab, bestimmte er ausdrücklich den Titel, welchen er für den angemessenen hielt, für beide: *Leonore*. Dagegen scheint er im Jahr 1814, als die Oper in Wien wieder aufgenommen und von ihm theilweise umgearbeitet wurde, keine Bedenken mehr gegen den durch die Theaterpraxis festgestellten Namen *Fidelio* gehabt zu haben; wenigstens erzählt Treitschke davon nichts, und den neuen vollständigen Clavierauszug der Oper veröffentlichte Beethoven selbst unter dem Titel *Fidelio*.

Für die leichte und sichere Unterscheidung der verschiedenen Bearbeitungen sind die von Beethoven selbst autorisirten Benennungen *Leonore* und *Fidelio* übrigens nur erwünscht.

Ueber das Verhältniss der Bearbeitung von 1806 zur ersten, wie zum *Fidelio* von 1814 hat das gedruckte Textbuch, das mir früher unbekannt geblieben war, erwünschten Aufschluss gegeben. Einige Punkte mögen hier eine kurze Erörterung finden, für welche auch noch einige andere Hülfsmittel zu Gebote standen. Das Interessanteste und Bedeutendste ist ohne Frage die reiche Sammlung von Skizzenblättern zur ersten Leonore, welche jetzt in einen starken Band in Querfolio zusammengebunden im Besitze des Hrn. Paul Mendelssohn in Berlin sind, dessen zuvorkommende Gefälligkeit mir ein genaues Studium derselben möglich machte. Diese Skizzen beziehen sich fast auf alle Nummern der Oper, die ganz oder theilweise in denselben entworfen oder bearbeitet sind, die meisten derselben wiederholt und in sehr abweichenden Ansätzen. Man sieht daraus, wie Beethoven sich mit den verschiedenen Stücken der Oper gleichzeitig beschäftigte, denn die Skizzen derselben laufen durch einander. Auch Entwürfe zu anderen Compositionen finden sich zwischen denen zur Oper, und mit nicht geringem Erstaunen sieht man unmittelbar hinter einander Skizzen zum zweiten Finale der *Leonore*, zum Scherzo des Quartetts in F-dur (Op. 59, 1), dessen wesentliche Motive alle hier notirt sind, dann wieder zur Arie der Marcelline »Ach, wär' ich erst mit dir vereint«, hierauf zum letzten und ersten Satz der Claviersonate in F-moll (Op. 57), endlich zum Adagio des Tripel-Concerts (Op. 56), dessen übrige Sätze an andern Stellen sich skizzirt finden, wodurch auch die Entstehungszeit dieses Werkes bestimmt fixirt wird. Neben vielen, zum Theil sehr von einander abweichenden Versuchen einzelner Stellen des zweiten Finales liest man eine jener eigenthümlichen Bemerkungen, welche Beethoven, wie sie ihm einfielen, niederzuschreiben liebte, als ob er eine Beobachtung oder Mahnung dadurch sich selbst erst ganz klar machen und nachdrücklich einprägen wolle, wie er es ja mit seinen musikalischen Einfällen auch zu machen pflegte. Diese Bemerkung lautet:

»am 2. Juni. Finale immer simpler — alle Claviermusik ebenfalls — Gott weiss es — warum auf mich immer noch meine Claviermusik immer den schlechtesten Eindruck macht, besonders, wenn sie schlecht gespielt wird.«

Wer sollte denken, dass Beethoven damals auch nur in Momenten so zweifelmüthig über die Wirkung seiner Claviermusik hätte sein können!

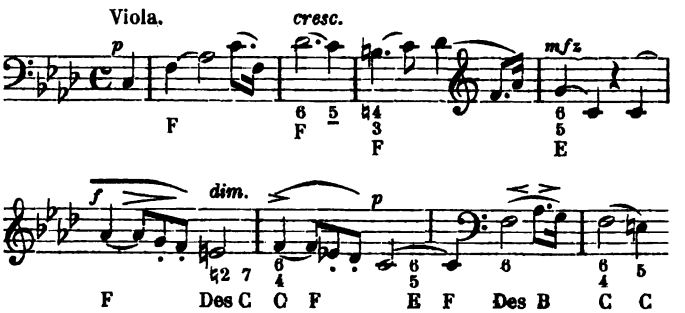
(Schluss folgt.)

Recensionen.

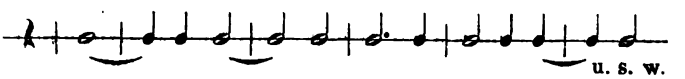
Ernst Naumann. Trio für Pianoforte, Violine und Viola. Op. 7. Preis 2 Thlr. 10 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Vorliegendes neue Trio fesselt sofort durch die Zeitgemässheit oder Gegenwärtigkeit seines Styls, seines Klanges und melodisch-thematischen Inhalts. Es stellt sich ferner als der Schumann'schen Schule angehörig dar, insofern die Harmonik das überwiegende Moment ist und das Pianoforte der ausgesprochene Träger desselben. Nicht wenig trägt zu dem eigenthümlichen Reiz des ersten Eindrucks die seltenere Viola bei, deren Verwendung natürlich auf Anordnung und Klangfarbe von nicht geringem Einfluss ist. Ferner erweckt eine recht glückliche melodische Erfindung im ersten Satz, die freilich in den beiden späteren Sätzen etwas erlahmt, ein äusserst günstiges Vorurtheil, ja wir können sagen, dass der erste Satz die innigste Empfindung ausspricht, die durch Tonart (F-moll) und Bewegungsart ein leidenschaftliches, echt pathetisches Gepräge erhält, daher bei sonst normaler, durchaus verständiger Harmonik und wirksamem Satzbau sich sofort die Sympathie jedes musikalisch Fühlenden erwerben wird. Doch lassen wir vor Allem die Motive selbst sprechen.

Der erste Satz, F-moll also, Allegro ma non troppo, 4/4, beginnt sogleich mit dem der Viola übergebenen Thema, dessen Vordersatz so heisst:

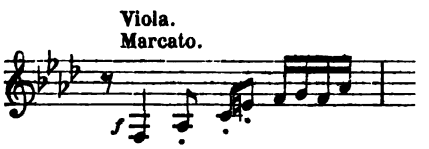


Die Harmonisirung ergiebt sich aus den angegebenen bezifferten Basstönen. Die Rhythmik der Begleitung besteht in einer Bassstimme des Pianoforte, welche sich gegensätzlich abhebt, zu Anfang so

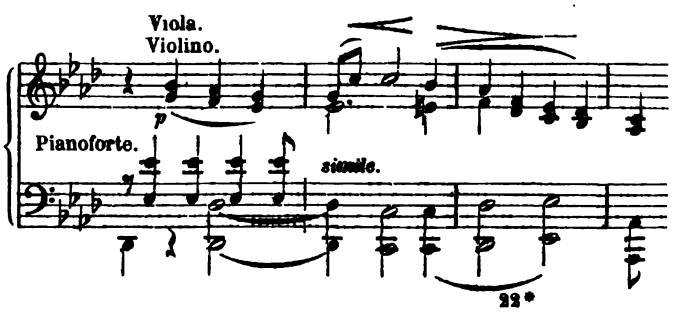


Die rechte Hand führt dazu die Figur

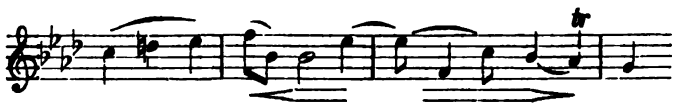
durch, welche sich gelegentlich in weiteren Grenzen ergeht und dadurch einigen Schwung erhält. Nach diesem Vordersatz übernimmt die Violine das Thema, Clavierbass und Viola verhalten sich hin und wieder imitatorisch, und das Thema schliesst nach einer kleinen Erweiterung in F-moll ab. Dann folgt ein neues kurzes Motiv, das im Laufe des Satzes vielfach durchgeführt wird:



Die Modulation wendet sich über C-moll in die Parallele As-dur, wo nach einigen Vorbereitungen folgendes wahrhaft erquickliche Motiv eintritt:



dessen Fortsetzung ebenso eigenthümlich als schön vom Pianoforte in der Gegenbewegung gebracht wird

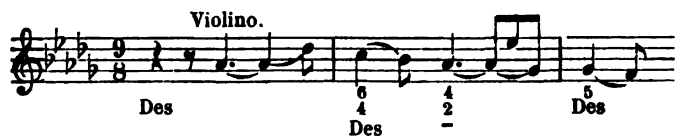


Den nahen Schluss des ersten Theils führen zwei combinirte figurirte Motive herbei, die vielleicht vorerst einzeln und ausführlicher zu behandeln gewesen wären. Der Componist befleissigt sich offenbar grosser Kürze, was an sich zu loben, doch nicht immer richtig ist. — Im zweiten Theil erfahren sämmtliche Motive des ersten eine thematisch-imitatorische Verarbeitung, welche circa 70 Takte in Anspruch nimmt (die Länge des ersten Theils betrug 74 Takte). Hierauf erfolgt der Eintritt des Themas in F-moll; nachdem auch der Seitensatz sich in F-dur hatte vernehmen lassen, lenkt der Satz wieder nach Moll zurück, und nach einigen kurzen in der Modulation ziemlich weit ausschweifenden Coda's erfolgt der Schluss des Stücks.

Wir haben den Inhalt dieses ersten Satzes etwas genauer mitgetheilt, weil derselbe am meisten geeignet ist, näheren Antheil an dieser Composition zu erwecken.

Dass hier ein der Schumann'schen Schule angehöriges Product vorliegt, wird man aus dem Mitgetheilten sofort erkennen. Noch ein Umstand ausser der Art und Weise der Melodien, Motive u. s. w. ist es, der Obiges bezeugt: die Art der Clavierbehandlung. Wir sagten schon oben, dass die Harmonik wesentlich vom Clavier getragen werde und müssen diesen Ausspruch hier dahin erweitern, dass die Methode dem Clavier wenig Selbständigkeit zu geben, die Schumann so sehr von Beethoven unterscheidet, auch bei Naumann vorherrscht. Das Instrument steht nicht gleichberechtigt da als Stimmführer, sondern gleichsam nur wie ein Chor im Hintergrunde der handelnden Personen. Wir können uns nicht überreden, dass die Gattung dadurch irgend gewonnen hat. Der melodisch thematische Inhalt dieses Satzes für sich allein betrachtet, hat also allen Anspruch darauf, unsere Sympathie zu gewinnen; die Form aber, in der er auftritt, erscheint wenigstens nicht durchaus als Nothwendigkeit. Bei künftigen Werken dürfte unser Componist auf diesen Punkt sein Augenmerk richten, die Streichinstrumente mit etwas mehr Pausen ausstatten und dem Clavier eine höhere als überwiegend begleitende Stellung anweisen.

Der Kern des zweiten Satzes (Des-dur, Andante con moto, 9/8) besteht aus einem Thema, das gewissermaassen eine Conversation vorstellt, welche Violine, Viola und Pianoforte mit einander führen, indem sie denselben kurzen Gedanken



in verschiedenen Tonarten nach einander vorbringen. Als Mittelsatz erscheint zweimal eine Combination zweier vorwiegend rhythmischen Motive, das erste Mal in Cis-moll, dann, nach einer in As beginnenden Wiederholung des Themas, in B-moll. Eine kleine melodische Episode darin sagt zu wenig, ist zu schwankend gehalten, um unsere Theilnahme zu gewinnen. Das Hauptthema kehrt nochmals wieder und wird, bei reicherer Figuration des Claviers, von den beiden Streichinstrumenten ausgeführt. — Die Totalwirkung dieses Stücks ist gewiss eine schöne, nur vielleicht deshalb keine nachhaltige, weil sich das Thema sogleich zu sehr in die einzelnen Klangindividualitäten zersplittert. Beethoven hat dergleichen nie gethan. Ein Instrument, welches ein Thema einmal angiebt, führt es bei ihm auch immer zu Ende. Man mag dieses Verfahren »nicht zwingend« nennen, allein factisch ist, dass die Wirkung dem Wirkenden entspricht, und dass Beethoven ungeachtet solcher festen Kunstprincipien höchst verschiedenartige Sätze gestaltet hat.

Das Finale bewegt sich wieder und schliesst auch im pathetischesten F-moll. Schade, dass kein Gegensatz von eindringlicher Melodik diesem Wesen ausgiebig genug entgegentritt; der Satz würde dadurch sehr gewonnen haben. Das, was an der Stelle des Mittelsatzes als melodischer Gedanke steht, ist in seiner musikalischen Physiognomie zu wenig ausgeprägt. Ein weiterer mehr rhythmisch auftretender Mittelsatz wird manchen Spielern ein Prüfstein sein, ob sie Takt halten können und »nicht leicht herauskommen«.

Das Trio ist überhaupt, was die Pianofortepartie betrifft, nicht gerade sehr leicht ausführbar, doch auch wieder nicht so schwierig, als etwa ein Schumann'sches. Im Allgemeinen können wir es den Freunden des Triospieles nur sehr warm empfehlen und dürfen es bei der gegenwärtigen Sterilität, und nach anderer Seite bei dem geringen Gehalt der meisten heutigen Productionen dieses Genres, sogar für eines der besten Trio's erklären, welche die letzten Jahre gebracht haben. Auch finden wir, dass Naumann in demselben gegenüber seinem Quintett für Streichinstrumente Op. 6 (besprochen in der »Deutschen Musik-Zeitung« Jahrgang III, S. 356) sich ungezwungener, glücklicher und wirkungsvoller bewegt, und auch mehr melodische Erfindung darlegt als dort.

Berichte.

Paris, 8. Mai. *R. J.* Die Concertsäle sind geschlossen, und die Pariser räumen nun bald den Fremden den Platz, die um diese Jahreszeit aus allen Ländern hierherkommen. Die Theater bleiben wohl geöffnet, aber auch sie scheinen die Sorgfalt und den Schwung der Ausführung für den Winter aufzusparen. Vor wenig Tagen erst, als wir in der grossen Oper unser Erstaunen über die höchst mittelmässige Execution von Wilhelm Tell einem französischen Künstler ausdrückten, entgegnete er uns zur Entschuldigung: »c'est déjà l'éxécution d'été«. — Im Allgemeinen waren in der verflossenen Saison die Virtuosen-Concerte weniger zahlreich als sonst. Unter ihnen heben wir die von Frau Schumann, der allgemein gefeierten und verehrten Künstlerin hervor, die wieder zwei Concerte bei Erard gab und auch in einem Concerte von Frau Wilhelmine Szarvady, geborene Clauss, spielte. Letztere bewährte sich wieder auf's Neue als tüchtige Clavierspielerin. Auch Thalberg gab drei Séances, in denen er ausser seinen älteren und einigen neuen Compositionen Werke von Beethoven, Mendelssohn und Chopin spielte; auch einige ansprechende Etuden von Moscheles. Von Violinspielern waren Vieuxtemps und Jean Becker die Helden der Saison. Ersterer ist so bekannt, dass wir nur zu sagen brauchen, er spielte wie Vieuxtemps, um Ihren Lesern alle Vorzüge seines eminenten Talents ins Gedächtniss zurück zu rufen. Becker ist ein geistvoller, genialer Spieler, der mit Keckheit und vollkommener Reinheit die grössten Schwierigkeiten bewältigt und mit einer seltenen Elasticität des Talentes die Werke der verschiedensten Schulen wiederzugeben versteht. Bach, Viotti, Rode, Beethoven, Spohr, Mendelssohn, Beriot, Mayseder, David bildeten das Programm seiner drei »Concerts historiques du Violon«. —

Unter den jüngern deutschen Künstlern, die sich mit Auszeichnung producirten, nennen wir Herrn Müller, einen vorzüglichen Cellisten, der Kammermusik ausgezeichnet spielt, und Hrn. Heermann, einen noch ganz jugendlichen Violinisten, der in dem von ihm gegebenen Concerte grossen und verdienten Beifall erntete, den seine Schwester, eine Harfenspielerin von vielem Talente, mit ihm theilte.

Die Concerte des Conservatoire brachten uns zwei Werke lebender Meister. Eine Symphonie von Reber, der sich mit besonderer Vorliebe an Haydn anlehnt; sie enthält wohl manche recht schöne Einzelnheiten, ist aber weit mehr im Quartett- als im Symphonie-Styl geschrieben. Ein Duett aus der Oper von Berlioz »Beatrice und Benedict«, die vorigen Sommer in Baden-Baden zum ersten Male aufgeführt worden ist, fand eine enthusiastische Aufnahme und musste von den Damen Viardot und Duprez van den Heuvel, die es vortrefflich vortrugen, wiederholt werden. Es ist ein reizendes Stück, zart, voll poetischen Duftes; einfach, melodisch. Auch in Baden, wo wir der ersten Aufführung der Oper beiwohnten, gefiel das Nocturne-Duo, wie Berlioz es nennt, allgemein. Der Clavierauszug der Oper, die nun auch in Weimar gegeben worden, ist hier erschienen. Von älteren Werken, die das Conservatoire vorführte, nennen wir Christus am Oelberge, die neunte Symphonie, die ganz vortrefflich ging (Mesdames Viardot und Duprez van den Heuvel hatten die Solopartien übernommen, die Chöre waren untadelhaft), die Musik zu Egmont, die Cmoll-, Adur- und Bdur-Symphonie von Beethoven, die Adur-Symphonie von Mendelssohn. Das interessanteste Concert der Saison aber war wohl das der vor wenig Monaten erst gegründeten »Société académique de musique sacrée«. Seit der schon vor vielen Jahren eingegangenen Gesellschaft des Prinzen de la Moskowa fehlte es in Paris gänzlich an einem guten Chor und an Gelegenheit, ältere Kirchenmusik zu hören. Mit seinem ersten Debut hat dieser Verein, der aus ungefähr 80 Dilettanten unter der Leitung eines Herrn Vervoitte besteht, einen glänzenden Sieg errungen. Alle Kenner waren einstimmig im Lobe der meisterhaften Leistungen, die sich mit denen der besten deutschen Vereine dieser Art vergleichen dürfen. Das Programm war reich an interessanten Stücken aus dem 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert und enthielt unter anderm »Tu autem«, air juif mit Begleitung von zwei Violoncellen, arrangirt von Marcello; Tantum ergo, Chor von Bortniansky (geboren in Moskau 1752); les Vendanges, Chor von Orlando di Lasso (geboren in Mons 1520); Gaudeamus, Chor von Carissimi (geb. in Padua 1582); Libera, Chor mit Orchesterbegleitung von Jomelli (geb. in Avesa 1714), welcher sehr an Mozart's Styl in Idomeneo erinnert; ausserdem noch Stücke von Palestrina, Marcello, Händel, Haydn, Mendelssohn und auch eines von Aiblinger, nach Angabe des Programms geboren in Bayern 1775. — Die neueste Kirchenmusik aber, über die wir Ihnen berichten können, ist eine Messe von — Rossini, die er eben beendet hat und die sich in Form und Styl seinem Stabat mater nähert, obschon sie ernstere und in strengerem Style geschriebene Sätze enthält als jenes; so z. B. einen vierstimmigen doppelten Canon. Der alte Meister ist noch frisch und rührig wie ein Jüngling und lässt keinen Tag vorüber gehen ohne zu arbeiten. Unter seinen neuesten Vocalcompositionen sind reizende Nummern und alle enthalten pikante und neue harmonische Wendungen.

Die Theater gaben wenig Neues; die grosse Oper »la Mule de Pedro« in 2 Akten von Massé, die bald wieder vom Repertoire verschwand; die komische Oper »Bataille d'amour« in 3 Akten von Vaucorbeuil, die gleiches Schicksal theilte, obwohl unseres Erachtens recht viel Verdienstliches in ihr ist, freilich mehr in Beziehung auf die Form, als auf den Werth der Gedanken. Das Théâtre lyrique gab »Così fan tutte«, nach einem Stücke von Shakespeare bearbeitet und unter dem Titel »Peines d'amour perdues«. Die so liebliche Musik ist nicht minder reizend im neuen Gewande, und wenn auch einige Nummern in Situationen eingezwängt worden sind, für die sie nicht recht passen, so können wir doch nicht Chorus machen mit den hiesigen Journalen, die über diesen Versuch, Mozart's Musik durch ein geniessbares Libretto dem grössern Publikum zugänglich zu machen, ein Wehklagen und Jammern anstimmten, als habe man den grössten Frevel begangen. Unter allen Mozart'schen Opern ist die Musik von Così fan tutte die wenigst dramatische, sie konnte daher nicht so viel durch eine gewandt veränderte Unterlage leiden. Das neue Textbuch bietet nun jedenfalls mehr Interesse und Abwechslung, als das alte abgedroschene; nur bringt die Menge von Arien allzuviel Längen in die Handlung. Die Ausführung ist sehr gut; die Damen Cabel und Faure-Lefevre, zwei der beliebtesten Sängerinnen, sind vorzüglich in ihren Rollen. Der Sohn von Duprez, ein tenorino mit kleiner Stimme und grosser Schule, trat zum ersten Male darin auf. Sein Styl ist pretentiös und gekünstelt, und dies tritt um so schroffer bei einer so einfachen und ungekünstelten Musik hervor. Das Orchester, unter der Leitung von Herrn Deloffre, einem vorzüglichen Dirigenten, ist vortrefflich und spielt mit einer Feinheit der Nüancen, wie wir sie in keinem hiesigen Theater zu finden gewohnt sind. Madame Viardot gab ebenfalls in diesem Theater zu ihrer Abschiedsvorstellung Orpheus. Die gefeierte Künstlerin wurde von dem zahlreich versammelten Publikum mit Beweisen der Theilnahme überhäuft. Sie zieht sich gänzlich von der Bühne zurück, wir hoffen aber, sie noch recht viel in Concerten bewundern zu können, denn sie ist auch eine vortreffliche Liedersängerin und begeisterte im Concerte der Frau Schumann das Publikum durch den Vortrag Schumann'scher Lieder in deutscher Sprache. — Im Laufe des Sommers wird eine neue Oper des unermüdlichen Aubers gegeben werden; die Sängerin, für welche er viele seiner Opern schrieb, wie Le Domino noir, l'Ambassadrice, Madame Cinti-Damoreau, ist kürzlich gestorben. Sie war durch eine lange Reihe von Jahren die Perle der komischen Oper und vereinigte in sich alle Eigenschaften, die zu dem vollendeten Vortrag dieses Genres, dem volksthümlichsten in Frankreich, erforderlich sind. Die sehr interessante Biographie einer deutschen Sängerin, die der Schröder-Devrient von A. von Wolzogen, wird nächstens hier ins Französische übersetzt erscheinen.

Die Gesellschaft der dramatischen Schriftsteller und Componisten, die aus ungefähr 700 Mitgliedern besteht, hielt dieser Tage ihre alljährliche General-Versammlung. Die »Droits d'auteurs« in Frankreich beliefen sich im verflossenen Jahre auf 1,600,000 Franken, wovon 1,300,000 auf Paris allein kommen; die théâtres lyriques sind dabei mit 300,000 Franken betheiligt. Diesen Winter hat sich auch noch eine »Société des compositeurs« gebildet, die, wie wir hoffen, manches Erspriessliche für die Kunst sowohl, als auch für die hiesigen Künstler haben wird; sie zählt bis jetzt an 100 Mitglieder. In den Statuten heisst es u. A.: »Der Zweck der Gesellschaft ist 1) einen Vereinigungspunkt zu haben, um unter den Componisten freundliche und dauernde Verbindungen zu bilden; 2) durch gemeinschaftliches Uebereinstimmen alle Interessen der Mitglieder zu wahren; 3) der Kunst eine kräftige und fruchtbare Aneifrung zu geben.« Um diese Zwecke zu erreichen, finden wöchentliche Vereinigungen statt, in welchen musikalische Fragen, neue theoretische Werke, historische oder philosophische Schriften über Kunst, Bibliographie etc. geprüft werden in Form von Vorlesungen, Mittheilungen, Correspondenzen, mündlichen Discussionen und musikalischen Vorträgen. Um Ihnen einen deutlicheren Begriff von diesen Vereinigungen zu geben, fügen wir unten Auszüge aus den Programmen mehrerer Sitzungen bei, in welchen uns Gelegenheit gegeben ward, Compositionen zu hören, die nicht nur von grossem geschicht-

lichem Interesse sind, sondern auch an und für sich verdienen, von unserer Generation gekannt zu sein. Auch grössere neue Werke von den Mitgliedern werden von Zeit zu Zeit aufgeführt. In gesellschaftlicher Beziehung ist jetzt schon der Gewinn fühlbar, den ein solcher Vereinigungspunkt für die hiesigen Künstler haben wird, die — hier wie fast überall — vereinzelt und zerstreut lebten und zum grössten Theil sich nur dem Namen nach kannten. Mögen die Componisten sich nun fortan der schönsten Harmonie erfreuen.

Das erste Programm brachte: Vorlesung über die Form der Arie während der ersten Periode (von 1600—1730) von Herrn Gevaert, begleitet mit bemerkenswerthen Stücken aus dieser Zeit, von Hrn. Marchesi gesungen. 1) Madrigal von Caccini (gegen 1590). 2) Arie aus Euridice von Peri (1600). 3) Arie aus »Nuove Musiche« von Caccini. 4) La Jelosia, Cantate von Rossi (gegen 1620). 5) Vittoria mio core, Cantate von Carissimi (gegen 1630). 6) Dormi, Arie aus Orontea von Cesti (1649). 7) Siciliana von Cavalli (1660). 8) Arie aus Mitrane von Rossi (1685). 9) Arie aus »Nozze col nemico« von Al. Scarlatti (1701). 10) Arie aus dem Alexanderfest von Händel (1736). — 2. Programm: Geschichte der chanson (etwa mit Lied zu übersetzen), des lai, und des vau de vire, von J. B. Weckerlin; die Stücke von Herrn Bussine gesungen. 1) Chant des Croisades. 2) Chanson von Coucy (1200). 3) »Lai« von Machau (1350). 4) »Vau de vire« von V. Basselin (1470). 5) Chanson von Orlando di Lasso (1560). 6) Mazarinade (1649). — 3. Programm: 1) Vorlesung von Herrn Populus. Versuch über die Anwendung des Vierteltones, als eines neuen Mittels des musikalischen Ausdrucks (!), gefolgt von mehrern Stücken für ein Harmonium mit zwei Claviaturen. a) Enharmonische Uebergangsformen. b) Fughetta für Vierteltöne (!) von Halevy (Manuscript). 2) Vorlesung über die Sequencen des Mittelalters von Clement, gefolgt von religiösen Musikstücken aus dem 13. Jahrhundert. a) Regnantem sempiterna, Sequence von Avent (kaiserliche Bibliothek). b) Qui regis sceptra (idem). c) Noec est clara dies (Manuscript von Sens). d) Trinitas d'oxologie (Pierre de Corneille). e) Salve Virgo, aus einem liturgischen Drama (kaiserliche Bibliothek).

Brüssel. *J. L.* Lassen Sie mich meinen ersten Bericht aus der Hauptstadt Belgiens mit einem kurzen Rückblick auf die Entwickelung der allgemeinen Musikverhältnisse beginnen.

Das vorige und der Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts bilden die Glanzperiode unserer Kunst und nirgend in der Musikgeschichte findet sich ein zweiter Moment, der eine solche Reihe von genialen Geistern aufzuweisen hätte. Der Einfluss, den ihre Schöpfungen auf die Kunstjünger ausübten, konnte kein anderer als ein heilsamer und der Würde der Kunst entsprechender sein; es gab zu jener Zeit keinen Musiker zweiten und dritten Ranges, der nicht völlig Herr der Mittel gewesen wäre, über welche die Kunst gebietet. Es war natürlich, dass der Geist, welcher die Künstler beseelte, auch auf den Geschmack des grösseren Publikums wohlthuend wirkte. Aber kaum waren die grossen classischen Meister dahingeschieden, so trat auch schon eine Umwandlung in der Geschmacksrichtung ein. Es schien, als wäre die Menschheit müde der grossen Vergangenheit und als gefiele sie sich im Kleinen; eine Erschlaffung folgte, die nichts Wahres, Innerliches aufkommen liess. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, wo der eigentliche Grund und die Ursachen dieses bedauerlichen Sinkens der Kunst zu suchen seien. Die zur Mode gewordene italienische Oper, durch Rossini wieder zu unverhofften Ehren gekommen, gab allerdings dem allgemeinen Geschmacke eine schiefe Richtung; aber eine der Hauptursachen war die eingerissene Virtuosenwuth. Wunderkinder tauchten überall auf. Halbgebildete durchliefen die Welt und überschütteten dieselbe mit ihren eigenen unreifen Producten, die grösstentheils nur dazu gemacht waren, Ohrenkitzel und durch Technik Staunen zu erregen. In dieser Verfallsperiode erstreckte sich der schlechte Geschmack auf alle Zweige, die mit der Kunst in Berührung stehen, und ich erinnere nur an die bis an das Lächerliche gränzende sogenannte Vervollkommnung der Claviere, die mit türkischen Trommeln, Fagott und einer Menge anderer Pedale versehen wurden. Von dieser Zeit datirt auch die Reclame, das pompöse Aushängeschild grand Concert vocal et instrumental, das darauf hinauslief, dass Herr N. am Piano ein paar schauderhafte Phantasien über Opernthemas und Frl. R. ein paar jämmerliche Liedchen vortrugen. Was half es, dass hie und da tüchtige Männer und Institute für das Bessere wirkten; vereinzelt standen sie, und Zugeständnisse musste man ohnehin machen. Die schaffenden Kräfte dieser Periode haben sich grösstentheils selbst überlebt. Ihre Producte hatten den besondern Fehler scheinbarer Gelehrsamkeit ohne tieferen Gehalt, selbst das Bessere, das sich bis auf unsere Tage erhalten, ist nicht frei von diesem Mangel an Innerlichkeit. Eine der schönsten Blüthen unserer Kunst, die Kammermusik, lag hart darnieder. Der Ausdruck Sonate war in einen solchen Misscredit gerathen, dass es Niemand wagte, dergleichen öffentlich vorzutragen. Das allgemein bekannte »Sonate que me veux tu?« kam aus dem tonangebenden Frankreich und brandmarkte die Höheranstrebenden. Beethoven's und Bach's Wunderwelt lag todt.

Die Concertprogramme jener Zeit sind sprechende Zeugen des Bishergesagten. Ob zwar sich in den letzten 15 Jahren so Manches zum Bessern gewendet hat, so kommen noch zeitweilig Sachen zum Vorschein, die an diese Verfallsperiode erinnern. Freilich darf man nicht zu viel verlangen und schon froh sein, dass wir uns auf dem Wege der Besserung befinden; um so mehr aber muss man solchen Künstlern Dank wissen, die sich's zur Aufgabe machen, den Geschmack an classischen Werken zu verbreiten. Unter die Letztern gehört unstreitig Louis Brassin. Schon im verflossenen Jahre gab er Trio- und Quartett-Soiréen in Antwerpen und später in Lüttich. Dieses Jahr ging er noch einen Schritt weiter, d. h. er machte den letzten, der nur möglich. Er veranstaltete Séances, d. h. Sitzungen, in welchen man nichts weiter zu hören bekam, als Beethoven'sche Sonaten. Es ist ein gewagtes Unternehmen, und es war erlaubt, starke Zweifel über dessen Gelingen zu hegen, doch hat mich der Erfolg eines Andern belehrt. Die erste Séance, in welcher er Op. 10 Nr. 3, Op. 26 und Op. 31 Nr. 2 vortrug, war ziemlich besucht, liess aber in dieser Hinsicht noch zu wünschen übrig; jede nachfolgende aber vermehrte die Zahl der Zuhörer, ein Beweis, dass es nur an den Künstlern liegt, wohin sich der Geschmack wendet. Charakteristisch ist, dass die Zuhörerschaft grösstentheils aus Dilettanten bestand und unter diesen überwiegend die Frauen. Die Künstler, die eigentlichen Fachmusiker, waren abwesend.

Freilich vertragen solche Productionen nichts Mittelmässiges und nur Vollkommenes lässt ein Gelingen erwarten. L. Brassin hat in dieser Beziehung nicht nur befriedigt, sondern unsere Erwartung bei weitem übertroffen. Er vergisst den Virtuosen und ist nichts, als der treue Dolmetscher Beethoven'schen Geistes. Sein kräftiger und nach Bedarf bis ins Zarteste nüancirter Anschlag ist es vor Allem, der ihn befähigt, diese Musik mit aller Würde und Innerlichkeit wiederzugeben, deren sie fähig ist; er ist dabei ein durchgebildeter Künstler, dessen gegenwärtiger Standpunkt auf eigenen Ueberzeugungen ruht — kein Wunder daher, dass er die sich gestellte Aufgabe in höchst befriedigender Weise löste.

In den folgenden Séances spielte L. Brassin Op. 10 Nr. 2, Op. 28, 27, 22, 53, 57, 31 Nr. 3, Op. 90, 106. Die Zusammenstellung kann wohl nicht gescholten werden, aber es wäre vielleicht besser gewesen, in jeder Séance 3 Sonaten zu geben,

die sich durch Styl und Inhalt mehr unterscheiden, in der Art, dass man in einer jeden Sitzung den ganzen Beethoven vor sich hätte.

Dies also das Hauptereigniss dieses Winters. Ausserdem hatten wir hier Herrn E. Prudent, der uns wie ein Nachklang der zu Anfang dieses Artikels geschilderten Periode anmuthete. Er war so unklug, nur eigene Compositionen zum Besten zu geben, von denen ich nicht zu sprechen brauche. Der Beifall war ein mehr historischer, d. h. das Publikum erinnerte sich der enthusiastischen Erfolge, die Hr. Prudent einst gefeiert hatte. Eine Art Schamgefühl vor zu greller Inconsequenz trieb die Anwesenden zu sanften Beifallsbezeugungen. (Prudent ist mittlerweile gestorben. D. Red.)

Dann waren hier noch zwei kleine Wunderkindernachklänge von 6—9 Jahren, Namens Delepierre, welche die sogenannte musikalische Welt in Erstaunen und Verwunderung versetzten.

Am 1. März fand das erste Concert des Conservatoriums statt. Hier das Programm: Prometheus-Ouvertüre von Beethoven; Trio aus der Zauberflöte; Violinconcert (Dupuis); Allegro aus der 8. Symphonie (Beethoven); Arie aus Figaros Hochzeit (Mozart); 4. Symphonie [Jupiter] (Mozart). An dem Programme wäre nichts zu tadeln, als höchstens die Zerstückelung des Beethoven'schen Werkes, dann hat es für den in die hiesigen Verhältnisse Eingeweihten das Aussehen von zusammengesuchten Reprisen vergangener Jahre. Neu einstudirt ist nichts. Das Conservatorium giebt im Jahre nur vier Concerte und in den letzten 5 Jahren kam die Jupitersymphonie jetzt zum 3. Male an die Reihe. — Das Violinconcert des Lütticher Violinlehrers Dupuis ist eine sehr verdienstvolle Composition; von den drei Sätzen gefällt mir das Andante am besten, ein recht inniges Gefühl spricht sich darin aus, und der Mittelsatz ist nach Art der guten Meister schön ausgeführt, ein Vorzug, den man den französischen Componisten selten nachrühmen kann. Leider kann man es vom ersten Satze nicht sagen; dieser ist ganz im Geschmacke Beriot-Vieuxtemps' gehalten und macht mehr den Eindruck einer Phantasie. Der letzte Satz ist feurig und enthält viel Eigenthümliches. Die Ausführung sämmtlicher Nummern unter der Leitung Vater Fétis' war eine durchaus gediegene.

Die Meinungen über die neue Oper von Grisar »La chatte merveilleuse« sind sehr getheilt, jedenfalls ist das Werk ohne höhere Bedeutung. Die »Königin von Saba« bleibt wohl am Repertoire, zieht aber auch nicht besonders.

Ich könnte noch Manches hinzufügen, z. B. ein Concert für die Armen, in welchem eine Militärmusik das Adagio aus der Sonate pathétique mit obligater grossen Trommel vortrug, aber wen interessiren solche Gräuel? Daher bis zum nächstenmal des Bessern.

Nachrichten.

Ferdinand Stegmayer, dessen Tod wir in Nr. 20 meldeten, ist in Wien mit vielen Ehren begraben worden. Dem Briefe eines Mitglieds der dortigen Singakademie entnehmen wir darüber Folgendes: »Ein Männerchor geleitete den mit der Partitur der Passionsmusik, dem Taktstock des Dahingeschiedenen, einem Lorbeerkranze etc. bedeckten Sarg. Die Kirche, in der die feierliche Einsegnung stattfand, war sehr voll von Künstlern, die ihn ehrten. Unter Herbeck's Leitung sang der Männergesangverein das »Libera«, die Singakademie nach der Einsegnung auf dem Chore einen von Freundeshand verfassten, von Krenn componirten Chor. Alle fuhren mit auf den Friedhof; Fürst Czartoryski, früher Vorstand der Singakademie, das gegenwärtige Comité etc. gingen zu Fuss neben dem Wagen. Auf dem Friedhofe angelangt, sang der Männergesangverein abermals einen Chor. Kein Auge war trocken, selbst seine Feinde waren weich geworden. — Die Akademie, sowie der Männergesangverein haben Sammlungen für die Wittwe eingeleitet.« — Die »Recensionen« brachten in Nr. 19 einen Nekrolog des Dahingeschiedenen, der eine ziemlich richtige Charakteristik enthält. Die Unzuverlässigkeit seines ganzen Wesens hätte etwas mehr hervorgehoben werden können. Denn sowie er in seinen späteren Jahren sich begeistern konnte für ernsteste Richtungen (die ihm eigentlich sehr fern lagen), um gleich darauf ebenso lebhaft für ganz Flaches, ja Triviales zu schwärmen, so hielt er auch als Mensch an dem nicht fest, was allein Halt geben kann. Merkwürdig und bezeichnend ist in dieser Hinsicht sein zweimaliger Confessionswechsel. — Seine Begabung und seine treuherzig-gemüthliche Natur bleiben natürlich unangetastet; er würde aber eben bei seinem Talent viel mehr geleistet und gewirkt haben, hätte er als Mensch mehr Entschiedenheit und Consequenz besessen. Dieser Mangel gab für seine Gegner eine schlimme Handhabe ab, so dass es nicht leicht war, sein Talent für die Zwecke der Kunst zu nützen und zu erhalten.

Die Wiener Singakademie hat in ihrer Generalversammlung am 18. Mai Johannes Brahms zu ihrem Chormeister gewählt.

Auch in Rostock sollte am 21. Mai in der St. Nicolaikirche S. Bach's Matthäus-Passion aufgeführt werden, und zwar, was besonders bemerkenswerth, ohne alle Auslassungen (unseres Wissens das erste Mal in Deutschland). Die dortige Singakademie (bestehend seit 1818, 1857 neu constituirt), von welcher diese Aufführung ausgeht, hat bisher für die Verbreitung Bach'scher Musik verhältnissmässig viel gethan. Wir bringen in der folgenden Nummer das Verzeichniss der Werke, welche von ihr in den letzten 6 Jahren zur Aufführung gebracht worden sind.

In Olten in der Schweiz wurde am 3. Mai ein weltliches Oratorium »Helgi und Kara« von dem dortigen Musikdirector Eduard Munzinger aufgeführt, und wird als ein edles und eigenthümliches Product bezeichnet.

Nächstens erscheint ein zweiter Band von Mendelssohn's Briefen.

Bei Fr. Kistner in Leipzig wird Norbert Burgmüller's musikalischer Nachlass, den die genannte Firma erworben hat, im Druck erscheinen. Zunächst sollen zwei Symphonien in C-moll und in D-dur, dann ein Clavierconcert in Angriff genommen werden.

Ein deutscher Gesangverein in Hoboken (Amerika) hat vor Kurzem zweimal Schubert's Operette »Die Verschworenen« aufgeführt; vorher wurde die Euryanthe-Ouvertüre gespielt. Das Werk selbst wurde in 2 Akten gegeben und die Hauptdarstellerin sang als Einlage die C dur-Arie der Gräfin aus »Figaro's Hochzeit« (!).

In New-York beabsichtigte man Gluck's »Orpheus« zu geben. Signora Vestvaly sollte die Titelrolle singen.

Briefkasten der Redaction.

H. R. in *P.* — *ỳ.* in *B.* Mit Dank erhalten und wird benutzt. Fortsetzungen in kurzer Form und auf Wesentliches und allgemein Wissenswerthes beschränkt, werden mit Vergnügen angenommen. — *M. B.* in *X.* Besten Dank für die schnellen Mittheilungen!

ANZEIGER.

[140] Im Verlage von **Carl Luckhardt** in **Cassel** ist soeben erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

	Thlr.	Ngr.
Eschmann, J. C., Musikalisches Jugendbrevier. Eine Anthologie von 270 Tonstücken aus den Werken von Jos. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven etc. und aus dem deutschen Volkslieder-Schatz für das Pianoforte zu zwei und vier Händen.		
Erste Abtheilung: 50 deutsche Volkskinderlieder. Op. 40. Heft 1—4 . . . . . à	—	20
Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald (4händig). Op. 44. Hft. 1 u. 2 à	—	20
Dritte Abtheilung: Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Op. 42. Heft 1 . .	—	20
Vierte Abtheilung: 24 Fantasiestücke über deutsche Volksmelodien. Op. 43. Heft 1	—	25
Fünfte Abtheilung: Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven. Heft 1	—	22½
Hempel, R., Polka-Ständchen für das Pianoforte . . .	—	5
Koch, E., Zwei Polkas für das Pianoforte	—	7½
—— Zwei Polka-Mazurkas für das Pianoforte. Nr. 1 u. 2 à	—	5

[144] Im Verlage von

Carl Haslinger q^m Tobias in Wien

sind neu erschienen:

	Thlr. Ngr.
Auswahl der beliebtesten Tänze von Johann und Josef Strauss für Guitarre. 8tes Heft	— 15
Liederkranz. Chöre und Quartette für Männergesang.	
Nr. 11. **Haslinger,** »Auf der Wanderschaft«, Lied für Tenor mit Brummstimmen. 115tes Werk	— 15
Löffler, R., 4 musikalische Skizzen für Pfte. 114tes Werk	— 20
Neuigkeiten für das Pianoforte:	
Nr. 145. **Lickl, C. G.,** Les charmes des Boulevards	— 12½
- 146. —— Près de la Seine	— 12½
Neuigkeiten für das Pianoforte:	
Nr. 147. **Meissner, L.,** Die Braut. Polka	— 12½
- 148. **Badarzewska, Th.,** La prière exaucée	— 8
Opernfreund, Der junge, für Violoncell und Pianoforte:	
Nr. 11. **Gounod,** Faust	— 20
Satter. Gust., Valse noble pour Piano. Oe. 34	— 20
—— 5ième Marche mythologique p. Piano. Oe. 32	— 10
Urban, J., 3 charakteristische Clavierstücke	— 20

[142] Im Verlage von **H. Jacobi** in **Eisenach** sind erschienen:

Müller-Hartung, C., Vier Lieder für Männerstimmen: Im Frühling — Abendgebet — Liebchens Preis — Morgengebet. Partitur und Stimmen 22½ Sgr.

[143]

Carl Reinecke's Werke

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Op. 5. **6 Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . — 15

Nr. 1. *Schneeglöckchen.* Schneeglöckchen, bist du.
- 2. *Frühlingslied.* Bald, bald erblüht die Welt.
- 3. *Lied.* Durch schöne Augen.
- 4. *Das Mädchen am Bache.* Ich sass im Grünen.
- 5. *Die schlafenden Sterne.* In der Frühlingsnacht.
- 6. Liebst du eine Schönheit, o nicht mich liebe.

Op. 12. **4 Lieder** für 2 Soprane mit Begleitung des Pianoforte . . . — 17½

Nr. 1. *Der Winter.* Die Erde steht.
- 2. *Trennung.* (Im Volkston.) Wenn zwei von einander scheiden.
- 3. *Im Wald.* Im Wald ist Lust und Fried'.
- 4. *Das Veilchen.* Wie der Himmel klar.

Op. 14. **5 Lieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass . . . . . — 25

Nr. 1. *Aus der Novelle: Die Hallig.* Kindlein in des Meeres Wiege.
- 2. *Frühlingsgruss.* Es steht ein Berg.
- 3. *Mein Hochland.* Mein Herz ist im Hochland.
- 4. *Ritter Frühling.* Der Frühling ist ein starker Held.
- 5. *Hark! the vesper hymn is stealing.* Horch, wie übers Wasser hallend.

Partitur . . . . . — 10
Stimmen . . . . . à — 3½

Op. 15. **Fantasie** in Form einer Sonate, G dur, für das Pianoforte . — 20

Op. 27. **6 Lieder und Gesänge** für Bariton oder Bass mit Begl. d. Pfte. — 20

Nr. 1. *Rose und Traube.* Brich eine Ros' im Garten.
- 2. Hör' ich ein Waldhorn klingen.
- 3. *Thurmwächterlied.* Am gewaltigen Meer.
- 4. *Der Gondolier.* Fahr' mich hinüber.
- 5. *Edelkönigs Kinder.* Es waren zwei Königskinder, Volkslied.
- 6. *Der Ritter vom Rhein.* Ich weiss einen Helden.

Op. 37. **8 Kinderlieder** für eine Singstimme m. Begleitung d. Pianoforte. 1. Heft . . . . . — 15

Nr. 1. Dort oben auf dem Berge, da steht ein hohes Haus.
- 2. *Zugvögelein.* Klein Vöglein, widi widi.
- 3. *Gebet zur Nacht.* Müde bin ich, geh' zur Ruh.
- 4. Ein Rüppchen zum Reiten etc.

Op. 37. **8 Kinderlieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Nr. 5. Wenn die Kinder schlafen ein.
- 6. *An die Nachtigall.* Bleibe hier und singe.
- 7. Wer hat die schönsten Schäfchen.
- 8. *Vom armen Finken im Baumeszweig.* Sass ein Fink in dunkler Hecke.

Op. 38. **Trio,** D dur, für Pianoforte, Violine und Violoncell 2 15

Op. 43. **Drei Phantasiestücke** für Pianoforte, Bratsche oder Violine . 1 15

Op. 45. **Der vierjährige Posten.** Operette in einem Akte.

Clavierauszug	3 —
Ouvertüre zu 4 Händen	— 20
Dieselbe zu 2 Händen	— 18

Op. 46. **Ouvertüre** zu Hoffmann's Kindermährchen vom Nussknacker und Mausekönig.

Für das Pianoforte zu 4 Händen	— 20
Für das Pianoforte zu 2 Händen	— 18

Op. 47. **Drei Sonatinen** f. das Pfte.

Nr. 1. C dur	— 15
- 2. D dur	— 15
- 3. B dur	— 15

Op. 51. **Ouvertüre** zu Calderon's Dame Kobold.

Partitur	1 15
Orchesterstimmen	2 —
Für das Pianoforte zu 4 Händen	1 —

Op. 56. **Schlachtlied** von F. G. Klopstock »Mit unserm Arm ist nichts gethan« f. 2 Männerchöre u. Orch.

Partitur	2 —
Clavierauszug	1 —
Orchesterstimmen	1 20
Singstimmen	1 —

Op. 57. **Alte und neue Tänze:** Gigue und Courante, Ländler und Polka für das Pianoforte . . . . . — 15

Op. 62. **Sprüche** aus den »Liedern des Mirza Schaffy« von Bodenstedt und aus dem »Schenkenbuche« von E. Geibel, als Canons für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen . — 25

Nr. 1. Der Ros' süsser Duft genügt.
- 2. Es hat einmal ein Thor gesagt.
- 3. Bringet Kerzen, Wein und Saiten.
- 4. Tief am Grund im gold'nen Becher.

Partitur . . . . . — 10
Stimmen . . . . . à — 3½

Op. 63. **9 Kinderlieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2. Heft . . . . . — 20

Nr. 1. *Das Veilchen.* Ein Veilchen, liebes Veilchen.
- 2. *An den Abendstern.* Steig empor am Himmel.
- 3. *Morgengebet.* Du lieber Gott im Himmel.
- 4. *Regenlied.* Es regnet, der Kuckuck wird nass.
- 5. *Das Vergissmeinnicht.* Es blüht ein schönes Blümlein.
- 6. *Lied des Georg in Göts von Berlichingen.* Es ging ein Knab' ein Vögelein.
- 7. *Tanzlied.* Schnick, schnack, Dud'lsack.
- 8. *Das Mutterauge.* Mutteraug' in deine Blaue.
- 9. *Weihnachtslied.* Ihr Hirten erwacht.

Op. 66. **Impromptu** über ein Motiv aus Schumann's Manfred für 2 Pfte. 1 5

Op. 66. Dasselbe für das Pianoforte zu 4 Händen arr. 1 5

Op. 72. **Concert** für das Pianoforte.

Mit Orchester	4 25
Ohne Orchester	2 —

Op. 74. **Mirjam's Siegesgesang.** Concert-Arie f. Sopran mit Begleitung des Orchesters.

Siehe, der Herr hat Grosses an uns gethan.

Partitur	— 20
Orchesterstimmen	1 —
Clavierauszug	— 10

Op. 75. **Zehn Kinderlieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Der Kinderlieder drittes Heft . . . . . — 20

Nr. 1. **Der liebe Gott im Himmel:** Aus dem Himmel ferne.
- 2. **Spinnlied:** Spinn, Mägdlein, spinn.
- 3. Der Schnitzelmann v. Nürenberg.
- 4. **Vöglein's Begräbniss:** Unter den rothen Blumen.
- 5. **Der Besen und die Ruthe:** Der Besen, der Besen.
- 6. **Vöglein und Englein:** Hoch in Lüften Vöglein schweben.
- 7. Storch, Storch, Steiner, mit de langen Beiner.
- 8. **Puppenwiegenlied:** Schlaf, Püppchen, schlaf.
- 9. **Wie Hansel und Gretel Birnen schütteln:** Spannenlanger Hansel.
- 10. **Frieden der Nacht:** Der Tag ist längst geschieden.

Cadenzen zu W. A. Mozart's Clavier-Concerten. Nr. 1. Zum Concerte Nr. 1 in C dur. Nr. 2. Zum Concerte Nr. 20 in D dur . . . . . à — 15

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 3. Juni 1863. **Nr. 23.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

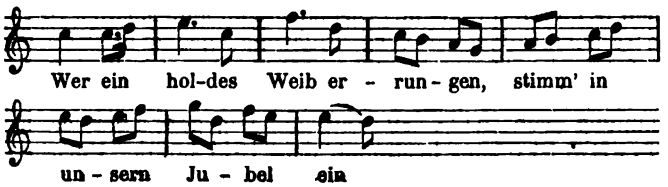
Inhalt: Leonore oder Fidelio? Von O. Jahn (Schluss). — Recensionen (Symphonie von Carl Reinthaler. Zwei Biographien der Schröder-Devrient). — Berichte aus Frankfurt a. M., Gotha und Zofingen. — Nachrichten. — Anzeiger.

Leonore oder Fidelio?

Von Otto Jahn.

(Schluss.)

Die Skizzen sind natürlich sehr verschiedener Art. Zum Theil sind es gänzlich von einander abweichende Versuche, denselben Text musikalisch auszudrücken, und manche Nummern, wie die Arien Marcellines und Pizzaros, das Grabduett, einzelne hervortretende Stellen erschienen anfangs mit ganz anderen Motiven als in der Oper. So ist der Schlusschor zuerst mit dieser Melodie notirt:



Anderemal sind ganze Stücke in einem Zuge so hingeschrieben, wie sie dann im Wesentlichen geblieben sind. Daneben geht dann aber diese unermüdliche Detailarbeit, die gar nicht aufhören kann, nicht blos einzelne Motive und Melodien, sondern die kleinsten Elemente derselben hin und her zu wenden und zu rücken und aus allen denkbaren Variationen die beste Form hervorzulocken. Man staunt über dieses unaufhörliche Versuchen und begreift nicht, wie aus solchem musikalischem Bröckelwerk ein organisches Ganze werden könne. Vergleicht man aber das fertige Kunstwerk mit dem Chaos der Entwürfe, so wird man immer wieder von der tiefsten Bewunderung vor dem schöpferischen Geist ergriffen, der die Idee seiner Aufgabe so klar angeschaut, Grundlage und Umriss der Ausführung so fest und sicher gefasst hat, dass unter alle dem Suchen und Versuchen im Einzelnen doch das Ganze aus seiner Wurzel naturgemäss heraufwächst und sich entwickelt. Und machen diese Skizzen nicht selten den Eindruck unsicheren Schwankens und Tastens, so wächst nachher wieder die Bewunderung vor der wahrhaft genialen Selbstkritik, die, nachdem sie alles geprüft, schliesslich mit souveräner Gewissheit das beste behält. Ich habe nicht wenige Skizzenbücher Beethoven's zu prüfen Gelegenheit gehabt, mir ist aber kein Fall bekannt, wo man nicht anerkennen müsste, dass das, was er gewählt — auch wirklich das schönste sei, oder wo man bedauern möchte, dass das von ihm verworfene nicht zur Ausführung gekommen ist.

Am meisten Noth scheint ihm schon bei der ersten Bearbeitung die Arie Florestans gemacht zu haben; es finden sich für dieselbe eine ganze Reihe sehr verschiedener Versuche, und für die Geschichte derselben lässt sich ein, leider nur negativer, Aufschluss gewinnen.

Bekanntlich hatte Röckel, der bei der Aufführung im Jahr 1806 die Rolle des Florestan übernahm, unter anderen Mittheilungen, welche er Ries über diese Aufführung machte, ihm auch erzählt, dass die Arie ursprünglich nur aus dem Adagio im Dreivierteltakt bestanden habe, an dessen Schluss der Sänger vier Takte lang das hohe F auszuhalten hatte, während die Instrumente sich langsam verloren. Der Tenorist, der das nicht leisten konnte, d. h. also Demmer, dessen Stimme bereits ausgesungen war, hatte Abänderung dieser Stelle und Hinzufügung eines Allegro verlangt, sonst werde er nicht auftreten, und Beethoven hatte nachgegeben. So war die Theatertradition. Röckel besass die Singpartie dieser Arie von Beethoven's Hand geschrieben; leider giebt Ries gar nichts Näheres zu ihrer Charakteristik an, und meines Wissens ist sie nicht wieder benutzt worden. Indessen kann es kaum zweifelhaft sein, dass Röckel die Arie so gesungen hat, wie sie im Clavierauszug der Leonore gedruckt wurde, übereinstimmend mit den Secondaschen Orchesterstimmen. Eine Schwierigkeit macht auf den ersten Anblick das Textbuch von 1806. Hier finden sich nämlich nach den Schlussworten des Adagio „*meine Pflicht hab' ich gethan*" noch folgende Verse, die im ersten Textbuch, wie im Clavierauszug fehlen:

Ach! nur Leonorens Leiden
Drücken mehr als Fesseln mich;
Ja, um alle Lebensfreuden
Täuschte ich sie fürchterlich!
Mir blieb doch im Missgeschicke
Stets zum Trost ihr holdes Bild,
Und aus ihrem Engelsblicke
Sprach noch Liebe sanft und mild!

Dann kommen mit der Bemerkung »er zieht ein Bildniss aus dem Busen« die Verse, welche dem Allegro, wie es gedruckt ist, zu Grunde liegen

Ach, es waren schöne Tage u. s. w.

Da bei der Wiederaufnahme der Oper im Jahre 1806 nur gekürzt, aber nirgend erweitert wurde, so ist dieser Zusatz, der die Situation etwas deutlicher macht, wohl dem Tenoristen zu Gunsten eingeschoben, der ein gehöriges Allegro wünschte, und 1806 bei der allgemeinen Kür-

zung der Musik wieder herausgeworfen. Dass aber die erste Composition der Arie ganz ohne Allegro gewesen sei, ist sicherlich eine Ungenauigkeit in Röckel's Bericht, die vielleicht darin ihren Ursprung hatte, dass das Allegro zum Schluss ins Adagio überging. Denn theils stehen die Worte desselben schon im ersten Textbuch, theils sind in den verschiedenen Entwürfen beide Sätze der Arie skizzirt. Der letzte Entwurf zeichnet sich dadurch aus, dass er durch das beigeschriebene *Flauto* eine obligate Flöte signalisirt, und damit stimmen die mannigfaltig skizzirten Passagen überein. Dass dieser Entwurf auch zur Ausführung gekommen ist, beweist ein geringfügiger, aber entscheidender Umstand. Prof. Schindler theilte mir eine alte, von Beethoven revidirte Abschrift der Introduction zum zweiten Akt mit Florestans Recitativ zur Einsicht mit. Die Introduction entspricht der im Clavierauszuge der Leonore gedruckten bis auf einige dort vorgenommene Kürzungen; das Recitativ aber ist wesentlich verschieden und in dieser ersten Bearbeitung ungleich schöner und bedeutender, als das in der zweiten rücksichtslos verkürzte, wie die Beilage zeigt, welche von der Introduction nur die letzten das Recitativ unmittelbar einleitenden Takte mittheilt. Leider bricht die Abschrift nach dem zweiten Takt des Adagio ab, allein bei dem Wechsel der Tonart ist die neue Vorzeichnung nur bei den Instrumenten angemerkt, welche auch in der Arie beschäftigt sind, sie fehlt deshalb bei den Oboen und Posaunen, allein sie ist ausser bei den Clarinetten und Fagotten auch bei der Flöte vorgeschrieben, die also verwandt wurde. Diese erste Bearbeitung scheint leider spurlos verschwunden zu sein; die Kerkerarie mit obligater Flöte wäre allerdings ein interessanter Fund.

Wie man aus dem Textbuche von 1806 sieht, so war bei der Umarbeitung nur eine einzige Nummer, oder vielleicht zwei, gestrichen. Jene Nummer ist Rocco's Lied *„Hat man nicht auch Gold beyneben"*; dies fehlt im Textbuch wie im Clavierauszug. Aber das Lied steht im Textbuch von 1805 und unter den Skizzen finden sich die Entwürfe zu demselben; nachdem es 1806 fortgelassen war, wurde es 1814 im Fidelio, und zwar erst in der Benefizvorstellung für Beethoven am 18. Juli, wieder aufgenommen; es ist also begreiflich, dass man es damals für eine neue Composition ansah.

Die andere Nummer, welche gewiss schon in der ältesten Leonore sich fand und vielleicht in der zweiten ausfiel, ist das Melodram im zweiten Akt. Dass es von Beethoven gleich anfangs componirt worden ist, beweisen die Skizzenbücher, in welchen dasselbe entworfen ist, und zwar sind die Anklänge an das Duett im ersten Finale *„Wir müssen gleich zum Werke schreiten"* hier schon angewendet; die schöne Erinnerung an die Arie Florestans bei den Worten *„nein, nein er schläft"* konnte natürlich erst in der letzten Bearbeitung des Fidelio Platz finden. Dass Beethoven den Gedanken des Melodrams, wenn er ihn einmal gefasst hatte, nicht unausgeführt liess, versteht sich von selbst. Dass dasselbe im Jahr 1806 gestrichen worden sei, geht daraus hervor, dass es nicht allein im Clavierauszuge, sondern auch in den Secondaschen Stimmen fehlt; aus welchen Gründen ist freilich nicht einzusehen, allein man war damals so aufs Streichen versessen, dass man nach Gründen nicht viel gefragt zu haben scheint.

Und dennoch war es wenigstens nicht die Absicht, zwei andere Musikstücke ganz zu streichen, von denen Ries erzählt, dass Beethoven sie nach langem Widerstreben Preis gegeben habe, worauf man sie habe ausfallen lassen, das Terzett zwischen Marcelline, Jaquino und Rocco *„Ein Mann ist bald gewonnen"* und das Duett zwischen Leonore und Marcelline *„Um in der Ehe froh zu leben"*. Das Textbuch von 1806 zeigt vielmehr, dass man ihnen durch veränderte scenische Einrichtung einen angemesseneren Platz geben und dadurch bessere Wirkung sichern wollte. Ursprünglich gerathen Marcelline und Jaquino gleich in der ersten Scene nach dem Duett in Zank, darüber kommt Rocco zu, weist Jaquino ab und nun schliesst sich das Terzett an. Nachdem später Pizarro Rocco vergebens zum Morde zu dingen gesucht hat, begegnen sich Leonore und Marcelline und in dieser Scene findet das Duett zwischen beiden Statt; Leonore bleibt dann allein zurück und bereitet durch einen kurzen Monolog ihre Arie vor. In der Umarbeitung von 1806 kommt nach dem ersten Duett zwischen Marcelline und Jaquino gleich Rocco heraus und leitet mit wenigen Worten das Auftreten Fidelios ein; die Zankscene und das Terzett sind hier weggefallen. Aber im Folgenden schliesst sich an das Duett zwischen Pizarro und Rocco nach einem bewegten Monolog Leonorens gleich ihre grosse Arie an. Nun erst tritt Marcelline auf und ihr Gespräch führt zu dem Duett zwischen beiden; nachdem Leonore abgegangen, begegnet Jaquino Marcelline und fängt mit ihr den Streit an, der, nachdem Rocco hinzugetreten ist, in dem Terzett, das hier um eine Strophe verkürzt ist, seinen Abschluss findet. Dass beide Stücke 1806 so ausgeführt werden sollten, wird unzweifelhaft durch den Umstand, dass sie im Clavierauszug und in den Secondaschen Stimmen sich in der zuletzt bezeichneten Ordnung vorfinden, und zwar mit Abkürzungen gegen die ursprünglichen Compositionen, die nur in der Beethoven damals aufgedrungenen Schneiderpraxis ihre Erklärung finden. Möglich ist es, dass unmittelbar vor der Aufführung, nachdem das Buch schon gedruckt war, noch beschlossen wurde, diese Partie zu streichen, und dies müsste man annehmen, um die Erzählung von Ries zu retten. Dagegen aber erzählt Treitschke ganz bestimmt, dass 1814 bei der Umarbeitung zum Fidelio Beethoven selbst die ganze Scene mit Duett und Terzett entfernt habe, weil sie die Handlung aufhalte und die Musik zu sehr concertmässig sei; jedenfalls kam sie dann im Fidelio nicht mehr zum Vorschein.

Die oben erwähnten Billets von Beethoven sind an Friedr. Sebast. Meier gerichtet (geb. 1773, gest. 1835), der die älteste Schwester von Constanze Mozart und Aloysia Lange, welche als Mad. Hofer die erste Königin der Nacht gewesen war, in zweiter Ehe geheirathet hatte. Ihm war die Rolle des Pizarro zugefallen, für die er in keiner Weise genügend war. Die Billets sind undatirt, doch ist deutlich, dass die folgenden beiden sich auf die Proben zur ersten Aufführung 1805 beziehen.

1.

Lieber Mayer! das Quartett vom 3. Akt ist nun ganz richtig, was mit rothem Bleistift gemacht ist, muss der Copist gleich mit Dinte ausmalen, sonst verlöscht es!

Heute Nachmittag schicke ich wieder um den 1. und 2. Akt, weil ich den auch selbst durchsehen will.

Ich kann nicht kommen, indem ich seit gestern Kolikschmerzen — meine gewöhnliche Krankheit habe. Wegen der Ouvertüre und den Anderen sorg dich nicht; müsste es seyn, so könnte morgen schon Alles fertig seyn. Durch die jetzige fatale Crisis habe ich soviele andere Sachen noch zu thun, dass ich Alles, was nicht höchst nöthig ist, aufschieben muss.

Dein Freund
Beethoven.

2.

Sei so gut! lieber Mayer und schicke mir die blasenden Instrumente von allen 3 Akten und die Violin primo und 2do sammt Violonzell von 1 und 2 Akten; auch kannst du mir die Partitur schicken worin ich selbst Einiges corrigirt, weil die am wichtigsten. Der Gebauer soll mir diesen Abend gegen 6 Uhr seinen geheimen Sekretär schicken wegen dem Duett u. a. m.

Ganz dein
Beethoven.

Auf die zweite Aufführung im Jahre 1806 beziehen sich die folgenden Briefe, wie aus der Erwähnung der Aufführungstage *Sonnabends* (29. März) und *Donnerstag* (10. April) hervorgeht.

3.

Lieber Mayer.

Baron Braun lässt mir sagen, dass meine Oper Donnerstags soll gegeben werden; die Ursache warum werde ich dir mündlich sagen — ich bitte dich nun recht sehr, Sorge zu tragen, dass die Chöre noch besser probirt werden, denn es ist das letztemal tüchtig gefehlt worden, auch müssen wir Donnerstags noch eine Probe mit dem ganzen Orchester auf dem Theater haben, es war zwar vom Orchester nicht gefehlt worden, aber — auf dem Theater mehrmal; doch das war nicht zu fordern, da die Zeit zu kurz war. Ich musste es aber darauf ankommen lassen, denn B. Braun hatte mir gedroht, wenn die Oper Sonnabends nicht gegeben würde, sie gar nicht mehr zu geben. Ich erwarte von deiner Anhänglichkeit und Freundschaft, die du mir wenigstens sonst bewiesen, dass du auch jetzt für diese Oper sorgen wirst; nach dem braucht die Oper dann auch keine solche Proben mehr und ihr könnt sie aufführen, wann ihr wollt. Hier zwei Bücher, ich bitte dich Eines davon ** zu geben. Leb wohl, lieber Mayer, und lass dir meine Sache angelegen sein.

Dein Freund
Beethoven.

4.

Lieber Mayer! Ich bitte dich Hrn. v. Seyfried zu ersuchen, dass er heute meine Oper dirigirt, ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und hören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahe bei meine Musik verhunzen zu hören! — Ich kann nicht anders glauben als dass es mir zu Fleiss geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen, aber — dass alle pp, crescendo, alle decresc. und alle forte, ff aus meiner Oper ausgestrichen! sie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Lust weiter Etwas zu schreiben, wenn mans so hören soll! Morgen oder übermorgen hole ich dich ab zum Essen. Ich bin heute wieder übel auf.

Dein Freund
Beethoven.

P. S. Wenn die Oper übermorgen sollte gemacht werden, so muss morgen wieder Probe davon im Zimmer sein, sonst geht es alle Tage schlechter!

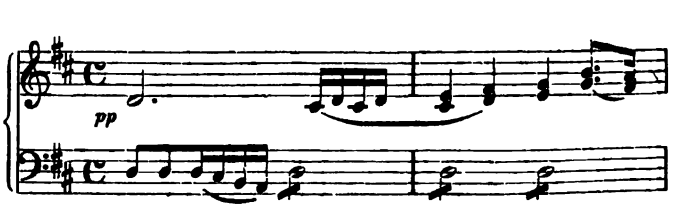
Recensionen.

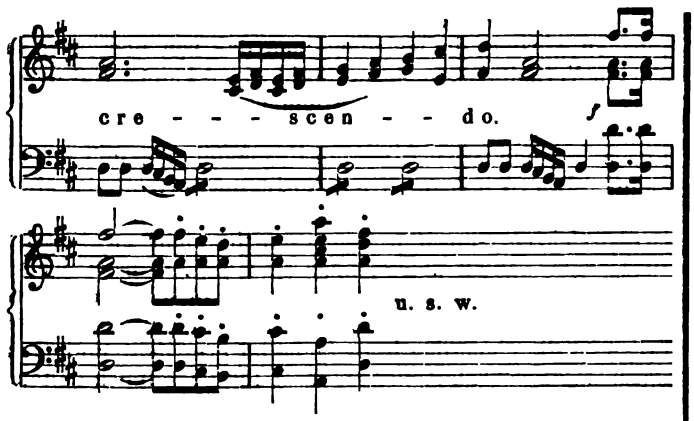
Carl Reinthaler. Symphonie in D-dur für grosses Orchester. Op. 12. Partitur Preis n. 5 Thlr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

—*a*— Hat die Symphonie seit Beethoven »Fortschritte« gemacht; ist die Form dieser Gattung erweitert, ist dem Inhalte nach Grösseres, Bedeutenderes in dem Sinne geschaffen worden, in welchem man das von Beethoven in seinem Verhältniss zu Mozart wohl sagen kann? Auf diese Frage muss man, Alles in Allem erwogen, — selbst mit Berücksichtigung alles des subjectiv Neuen und deshalb Epoche Machenden, was Schubert, Mendelssohn und Schumann gebracht haben —, mit Nein antworten. Hat aber die Musik überhaupt durch die Letztgenannten eine Wandlung erfahren, durch welche es nicht mehr möglich ist zurückzukehren zu den Klängen und der Ausdrucksweise jener älteren Meister, an die Beethoven in seinen ersteren Werken jeder Gattung sich noch anlehnen musste? Diese Frage ist die eigentlich brennende unserer Zeit, und man muss das Schicksal jeden Werkes für bedenklich halten, das sich gegen historische Thatsachen zu sträuben versucht. Unsere ganze Empfindungsweise und mit ihr der musikalische Styl haben sich geändert. Referent verachtet weder das Idyllische, noch das Kernhafte, das sich in früheren Musikwerken einen so vollendet schönen Ausdruck gegeben hat, er zieht dasselbe, an sich betrachtet, sogar dem verschwommenen oder aufregenden Romanticismus unserer Zeit vor; aber nur, wo es durch neue Gedanken und Mittel des Ausdrucks zur Darstellung kommt, scheint es ihm nach vielfachen Erfahrungen Anspruch auf innigeren Antheil zu haben. Wo das nicht der Fall, da ist das Epigonenthum, dessen man mit Unrecht Mendelssohn und Schumann zeiht, zum Dank dafür, dass sie wirklich Neues und zugleich Schönes, Gehaltvolles gebracht haben. Wodurch unterscheidet sich denn das wirklich Neue von der blossen schwächlichen Nachblüthe? Dadurch, dass ersteres eine Schule hervorruft, letzteres aber vereinzelt bleibt. Nun: Mendelssohn und Schumann haben Schulen gegründet; denn es wird wenig in unseren Tagen geschrieben, das nicht vielfach berührt erschiene von der Art und Weise eines dieser beiden Tondichter oder beider.

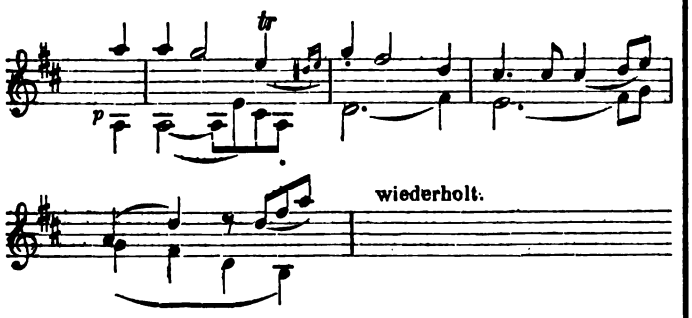
Zu diesem Wenigen müssen wir aber die vorliegende Symphonie rechnen, deren Wurzeln in der D dur-Symphonie von Beethoven und überhaupt der ersten Periode seines Schaffens zu suchen sind, deren Aeste und Blätter wenig innere Verwandtschaft mit der Musik der Gegenwart aufzeigen, und nur in einigen Aeusserlichkeiten den neueren Musiker verrathen, besonders in der Instrumentirung.

Reinthaler's Symphonie für grosses Orchester (ausser den gewöhnlichen Streich- und Holzblaseinstrumenten 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen nebst Pauken und im Finale Piccolo) besteht in den üblichen 4 Sätzen: einem Allegro in D-dur 4/4, mit kurzer Introduction (3/4, Andante sostenuto), einem Andante con moto B-dur (nicht G-moll, wie der Anfang glauben lässt) 9/8, einem Scherzo D-moll 3/4, und einem Allegro in D-dur 4/4, mit kurzer Einleitung. Die Einleitung zum 1. Satz bewegt sich in mysteriösen Moll-Dur- und chromatischen Akkordgängen, zwischen welchen zweimal die Hörner ein Motiv andeuten, welches man im Thema des Allegro wiedererkennen wird. Dieses Thema heisst nun in einen Clavierauszug zusammengedrängt so:



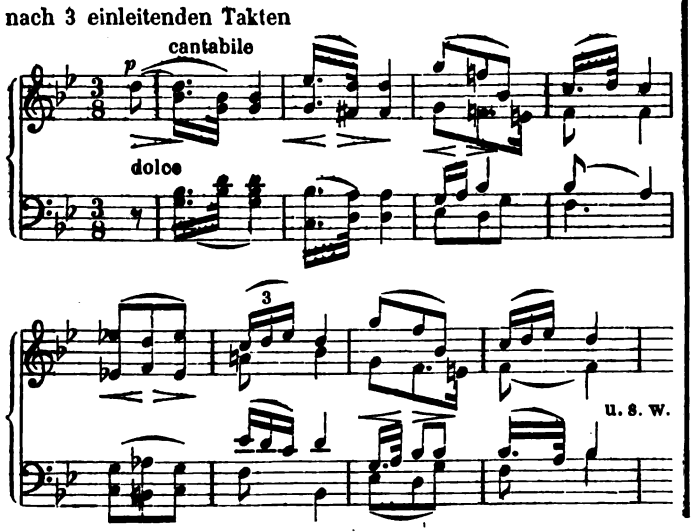


Erinnert es in seiner Rhythmik (namentlich mit dem, den Wiederbeginn des Themas verknüpfenden Sechszehntellauf) ein wenig an den 1. Satz der D dur-Symphonie von Beethoven, so ist das noch weit mehr bei dem Seitensatz in A-dur der Fall. Der ganze festlich heitere Marsch-Klang dieser Beethoven'schen Musik, auch die Structur des periodischen Baues mit seiner Schlusswendung in die Dominante, erscheint hier mit anderen Noten wieder. Auch die dann folgende Episode, besonders ihr Gegenmotiv:

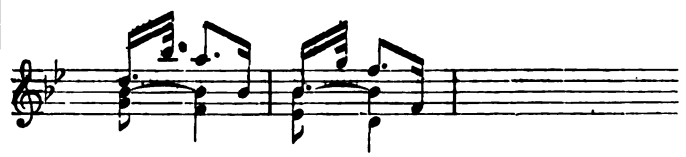


klingt auffallend Beethoven'sch. — Die bisher bezeichneten und damit zusammenhängenden Motive geben nach dem Schluss des repetirenden ersten Theils den Stoff zu einer Durchführung, die sich nur, wie uns dünkt, zu viel in Mollklängen bewegt, was nicht recht passen will, da die Durchführung doch den wesentlichen Charakter des Satzes zum Culminiren bringen, nicht aber von demselben abspringen soll. Nach der Durchführung kehrt das Thema und alles Uebrige in der normalen Sonatenform wieder.

Das Thema des Andante ist dieses:

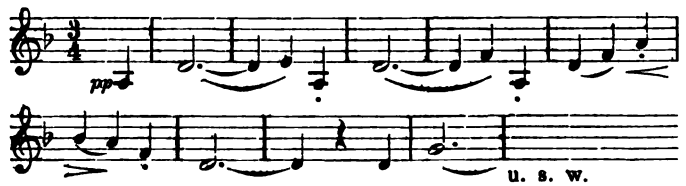


Ob die Seltsamkeit, einen Satz, der so entschieden in G-moll beginnt, doch als B-dur zu behandeln, nicht einen zweiheitlichen Eindruck zurücklassen wird, möchten wir erst nach mehrmaligem zusammenhängenden Hören entscheiden. Vorläufig haben wir den Eindruck, als sei das B-dur die Modulation in der Parallele; wir warten auf ein wiederkehrendes G-moll, das aber nicht zur Geltung kommt. Uebrigens hat dieser Satz schöne und auch moderne Melodik (namentlich prägt sich das Motiv

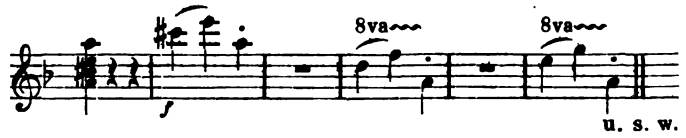


recht wirksam ein) und kräftige Gegensätze, die ihm eine angenehme Wirkung sichern, wofern das Ganze sich nicht etwa als zu sehr in die Länge gezogen ergeben wird.

Das Thema des Scherzo erinnert in seinem Hauptmotiv

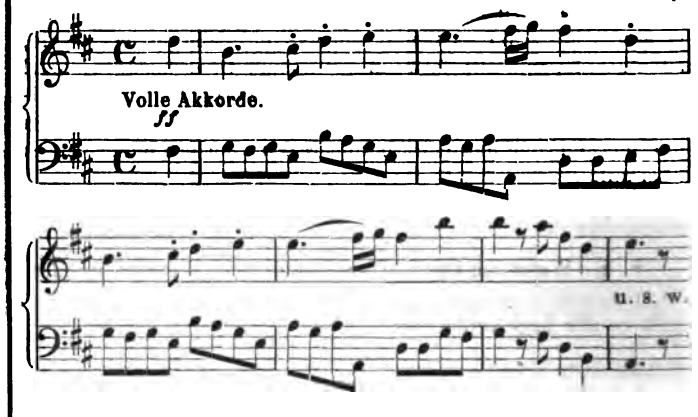


wieder sehr an Beethoven'sche Gestaltungen, namentlich später (Seite 140), wo eine Figur desselben sich selbständiger abhebt



Im Trio (D-dur) machen sich 4 Hörner mit einem Solo geltend, dessen Melodie und Charakter unseres Erachtens mehr hätte festgehalten werden sollen; es kehren Motive und Figuren wieder, die schon im Hauptsatze genügend verarbeitet sind, daher hier durch das blosse Dur nicht neu genug klingen.

Das Finale bringt nach der Einleitung folgendes Thema:



Der in den Bässen gleich Anfangs angeschlagene Contrapunctus ad aequalis giebt dem Stück einen etwas altmodischen Charakter, der vielleicht nicht in dem Grade hervortreten würde, hätte der Componist die Achtelfigur erst später angewendet. Eine folgende doppelcontrapunktische Invention würde, wenn mit Geist in der Modulation ausgeführt, dem Satze mehr Leben geben, als es hier der Fall ist; der Componist benutzt sie lediglich zu einem

Uebergang aus D-dur über H-moll nach E-dur, der Dominante des Seitensatzes, im Ganzen 12 Takte. Wir erwarteten, dass in der Durchführung desto mehr damit operirt werde; dort sind aber andere Motive vorwaltend. — Uebrigens hält der letzte, wie der erste Satz einen gewissen heiteren, beinahe idyllisch-festlichen Charakter fest, dessen wenig pathetisches Wesen uns Posaunen und Piccolo als überflüssige Zugaben erscheinen lässt. Wenn von irgend einem, so sollte vom Symphoniecomponisten eine Reaction gegen das »moderne« Orchester in dem Sinne ausgehen, dass er die stärksten und schneidendsten Instrumente nur dann verwendet, wenn der Charakter der Stücke es fordert. In der Regel schadet der Componist seinem Werke durch Anwendung dieser Effektmittel mehr als er nützt; denn je grösser das Geräusch, desto stärker macht sich die Frage nach dem Verhältniss der äussern Mittel zum Charakter des Werkes geltend, und desto nachtheiliger die Antwort, wenn sich ein Missverhältniss nachweisen lässt.

Von allem Obigen abgesehen, können wir jedoch einige Vorzüge geltend machen, die unserer Symphonie ohne Frage eigen sind: die wohlklingenden Klangfarben, die grosse Reinlichkeit des Satzes, die lebendige Rhythmik, die Freiheit von blos sinnlichem Ohrenkitzel, — Eigenschaften, die dem Werke wohl die Ehre zu verschaffen geeignet sind, es bei der Wahl von Novitäten in Concerten zu berücksichtigen. Bei der grossen Noth um neue Symphonien, die ein ewiges Wiederholen der altbekannten zur Folge hat, dürfte Reinthaler's Werk allen jenen Concertauditorien willkommen sein, die in ihren Ansprüchen nicht zu hoch gehen, nicht zu sehr verwöhnt sind, vielmehr auch ein minder geniales Product gern einmal hören, um zur Abwechselung etwas Neues zu haben.

Zwei Biographien der Schröder-Devrient.

⊗ Zwei neue Bücher von ungefähr gleichem Umfang und rasch nach einander erschienen, haben das Leben der berühmten dramatischen Sängerin zum Gegenstand. Zuerst Claire von Glümer: »Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient« (Leipzig 1862, bei Joh. A. Barth); sodann »Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas«. Von Alfred Freiherrn von Wolzogen. (Leipzig 1863, bei Brockhaus.) Während die »Erinnerungen« der Frau v. Glümer durchaus biographischer Natur sind, weist Wolzogen's Buch schon durch den zweiten Titel darauf hin, dass es eine kunsthistorische Aufgabe neben der biographischen sich stelle. — Als biographische Quelle sind die »Erinnerungen« werthvoller als Wolzogen's Buch, letzteres hingegen steht in Allem, was künstlerische Anschauung und kritisches Urtheil betrifft, nicht nur ungleich höher, es bringt diese Seite ganz neu hinzu. Das erste Buch ist, kurz gesagt, die Arbeit einer persönlichen Freundin, das zweite die eines unbefangenen Kritikers.

Die Glümer'schen »Erinnerungen« fesseln den Leser durch ihren warmen, theilnehmenden Ton. Zu bedauern ist nur, dass er, unter dem Einfluss einer enthusiastischen Verehrung für die Freundin, mitunter allzupersönlich gefärbt und sentimental wird. Das biographische Material (— ein Stück Selbstbiographie der Schröder und zahlreiche Briefe —) ist von erheblichem Werth und es bildet geradezu die Grundlage des Wolzogen'schen Buches. Mag immerhin Wolzogen die Glümer hier in einem Datum, dort in einem Namen corrigiren: was er Biographisches beibringt, verdankt er wesentlich den Glümer'schen »Erinnerungen«; es wäre unbillig dies zu bemänteln. Auf das Buch Claire's v. Glümer brauchen wir ausführlicher kaum mehr einzugehen; es war grossentheils stückweise in der »Gartenlaube« erschienen und das Interessanteste daraus ging rasch in alle Zeitungen über. Das Buch, — nicht blos »für die Freunde und Verehrer« der Schröder, sondern für jeden Theaterfreund sehr anziehend — ist hübsch ausgestattet und mit einem trefflichen Portrait der Schröder geziert.

Wer die »Erinnerungen« der Glümer bereits gelesen hat, den interessirt an Wolzogen's Arbeit allerdings nur das Kritische. Hier findet sich aber manche werthvolle Ausbeute. Hr. v. Wolzogen ist als einer der vielseitigsten und gebildetsten Kenner des Theaters bekannt, ausgedehnte Studien und grosse Reisen haben ihm einen umfassenden Blick und reiches Material dafür geliefert. In seiner Beurtheilung der Schröder fanden wir zahlreiche feine und treffende Bemerkungen. In wie fern seine Kritik der Schröder gerecht und vollständig sei, können wir nicht beurtheilen, da wir diese Sängerin leider niemals gehört haben. Enthusiastisch verhält sich Wolzogen keineswegs zu ihr; eher mögen ihre Freunde Ursache haben, über einige Unterschätzung und Kälte zu klagen. In diesem Punkte bilden Wolzogen und Frau v. Glümer Gegensätze.

Der Hauptgesichtspunkt, von welchem Wolzogen ausgeht, erscheint uns sehr richtig: dass die deutschen Sänger und Sängerinnen zu wenig singen können; dass sie im besten Fall das dramatische Element ausgebildet haben, auf Unkosten der technischen Vollendung des Gesanges. Die Parallelen, welche Wolzogen zwischen berühmten deutschen und italienischen Sängerinnen zieht, sind äusserst lehrreich, nicht minder die Vergleichung deutscher und ausländischer Kunsturtheile. Nur scheint uns Herr von Wolzogen die Bedeutung einiger englischen und französischen Musikkritiker sehr zu überschätzen. Mit solchen Orakeln muss man den vorzüglichsten der Musikkritiker in Deutschland — und von diesen kann doch wohl nur die Rede sein — nicht imponiren wollen. Dass jene Herren in Paris und London mehr zu hören bekommen, darum auch mehr Material zur Vergleichung haben, als in der Regel deutsche Kritiker, ist allerdings richtig. Allein mit diesem factischen Vortheil geht bei ihnen nur selten eine gründliche musikalische Bildung Hand in Hand. Von diesen fremdländischen Vorbildern scheint übrigens Herr v. Wolzogen eine entschiedene Vorliebe für italienische und französische Musik überkommen zu haben; einige allzuscharfe Worte über Beethoven's Fidelio bestätigen es. Im Ganzen, können wir nur wiederholen, wird Niemand, der sich für Theater und Musik interessirt, Wolzogen's Buch über die Schröder ohne Vergnügen und Belehrung durchlesen.

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Der philharmonische Verein gab sein zweites Concert unter Leitung des Herrn Friderich, nachdem Hr. Henkel sich von der Direction zurückgezogen. Die Gesangvorträge (Psalm von Marcello und Lieder von Schubert und Schumann) hatte Herr C. Hill übernommen und damit, wie gewöhnlich, das Publikum enthusiasmirt. Unser junger Pianist, Herr Wallenstein, trug zunächst Hummel's Rondo mit Orchester, Op. 98, vor. Hr. Wallenstein hat seit einem Jahre staunenswerthe Fortschritte gemacht, hat sich auch in diesem Winter so vielseitig gezeigt, dass man ihn fast unentbehrlich nennen kann. Nach Seite des Vortrages und Geschmackes bleibt noch Einiges

zu wünschen. Die Gavotte von Bach z. B. hätte er einfacher spielen dürfen; und Bach, Schumann und — Dreyschock in einem Athem zu spielen, und zwar Letzteren als würdigen Schlussstein — das wird er, wenn er anders so rüstig wie bisher voranschreitet, übers Jahr nicht mehr thun. Die Orchesterleistungen des Vereins waren gut, ohne hervorzuragen; sowohl die Ouvertüre zu Idomeneo, als die erste Symphonie von Beethoven waren ohnehin vor nicht gar langer Zeit unter Henkel gründlich studirt worden, und Hr. Friderich suchte überdies das Gelingen durch äusserst gemässigte Tempi zu sichern. — Die Ursache des Directionswechsels war, wie man hört, eine äusserliche: Herr Henkel konnte, bei seinen vielfachen sonstigen Beschäftigungen, dem Vereine nicht mehr ferner seine Zeit gratis opfern, und über die Entschädigung kam keine Einigung zu Stande. Hr. Friderich hat, als Dirigent des Rühl'schen Vereins, bereits zur Genüge gezeigt, dass er auch mit dem Orchester umzugehen versteht, und so würde die ganze Angelegenheit als unwichtig erscheinen, fürchtete ich nicht, dass ein tiefer liegender Grund Hrn. Henkel zum Rücktritte bewog, ein Grund, der in nicht zu ferner Zeit auch für Hrn. Friderich eintritt, kennt er nur erst die Verhältnisse besser; ein Dilettantenorchesterverein hat dermalen in Frankfurt keine Zukunft mehr, wenn er sich nicht zu einer der folgenden Alternativen entschliesst: Entweder er giebt statt vier Concerte deren nur eins oder zwei, stellt diese aber durch eifriges Studium (wobei die Vereinsabende schwerlich als Erholungen nach des Tages Arbeit betrachtet werden können), und durch Zuziehung tüchtiger und anständig honorirter Fachkräfte so hin, dass sie die Concurrenz der Museumsconcerte ohne Weiteres aushalten; oder: er zieht sich aus der Oeffentlichkeit zurück, giebt seine Concerte vor eingeladenen Freunden der Mitglieder, oder etwa zu Gartenconcert-Preisen, wo dann die Kritik, schriftliche und mündliche, zu schweigen hat.

Das Museum hat seine Abende beendigt. Im zehnten hörten wir eine Symphonie von Cherubini, welche, trotzdem dass es ihr an grossen Gedanken fehlt, etwas ungemein Wohlthuendes für mich hatte, ihrer klaren, edlen Haltung und interessanten Arbeit wegen. Sie geht in D-dur, und war bisher nur in London bekannt, da sie von der philharmonischen Gesellschaft daselbst eifersüchtig gehütet wird. Dem alten aber stets rüstigen und thätigen Hrn. Schnyder von Wartensee verdanken wir es, sie hier gehört zu haben. (Es soll jedoch ein von dem Autor selbst veranstaltetes Arrangement davon, als Streichquartett, bekannter sein.) Die Gesangsvorträge waren diesmal gemischte Chöre: ein sehr interessanter von Hiller (»O weint um sie«) und Schumann's »Zigeunerleben«, welches auf stürmischen Applaus wiederholt wurde. Dass Frl. Hauffe aus Leipzig, welche das Clavierspiel übernommen, uns mit süssen Kleinigkeiten und Nichtigkeiten verschonte, und nur zwei Kraftstücke brachte (Schumann's A moll-Concert und Beethoven's Chorphantasie) gereicht ihr zum Lobe; der Vortrag war fertig und meist sehr belebt. — Der elfte Museumsabend wurde mit Beethoven's Symphonie in C moll eröffnet und schloss mit Schumann's Ouvertüre zu Genoveva. Letztere will sich noch nicht recht hier einbürgern. Der Schlusssatz der Symphonie begeisterte jedoch unser Publikum zu einem Applause, wie ihn seit Jahren kein Orchesterstück erhalten hat. Frl. Molnar aus Darmstadt zeigte in einer langweiligen Arie von Herold viel Schule, ihr Liedervortrag zog mich nicht an. Einen gewiegten Violinspieler lernten wir in Capellmeister Carl Bargheer aus Detmold kennen, welcher ein Concert von Viotti, mehrere Solostücke von Bach und ein Adagio von Spohr spielte, und sich namentlich durch ruhige Haltung vor Andern auszeichnete. — Das zwölfte und letzte Concert begann mit Mozart's Symphonie in G moll, deren Menuett wiederholt werden musste. Dass Herr Alfred Jaell ein Pianist von bedeutender Fertigkeit ist, braucht man nicht mehr zu sagen; dass aber unsere Classiker nicht gerade seine starke Seite sind, bestätigte mir der Vortrag von Beethoven's C moll-Concert und derjenige der Bach'schen Gavotte aufs Neue. Bei Chopin und Liszt schien er mehr zu Hause zu sein. Frau Caggiati-Tettelbach aus Hannover zeigte sich in Arien von Weber und Mozart als sehr gebildete Sängerin, und liess uns auch des Letzteren »Veilchen« endlich wieder einmal in natürlichem, nicht forcirtem Vortrage hören. Zum Schlusse der ganzen Museums-Saison hätte ich eine andere Ouvertüre gewünscht, als die zu Alfonso und Estrella von Schubert, die mir nicht von grosser Bedeutung scheint.

(Schluss folgt.)

Gotha, im Mai. *B.* Nachdem sich die während der Theatersaison aufgeregten Wogen unseres Musiklebens nach dem Schlusse derselben wieder beruhigt hatten, machte es einen wohlthuenden Eindruck, wieder einmal classische Kammermusik hören zu können. Veranlassung hierzu gab der Violoncellist Hr. Krumbholz aus Leipzig, der mit Hülfe der Musikkoryphäen Gothas, Wandersleb, Behm und Brassin, am 19. Mai ein Concert im Casinosaal veranstaltete, das vom Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Das Programm brachte die D dur-Sonate für Piano und Cello von Mendelssohn, und die A dur-Sonate von Beethoven, ausserdem: Souvenir d'Altdorf für Flöte von Th. Böhm, Litania von Schubert und Air suédois von Grützmacher, zwei Lieder für Cello, inmitten zwei Sopranlieder von Dürrner und Schubert, und zum Schluss Fantaisie caractéristique für Cello von Servais.

Herr Krumbholz, der sich durch seine virtuose Technik und seelenvollen Vortrag als einen strebsamen und der Kunst treu ergebenen Jünger bekundete, machte seinem Lehrer Grützmacher und sich selbst alle Ehre, und fand auch den verdienten Beifall. Emil Behm's Spiel auf seiner silbernen Flöte von ganz neuer Construction gewährte sowohl durch die Güte des Instrumentes selbst, als auch durch die echt künstlerische Handhabung desselben, einen Genuss, wie wir ihn hier seit L. Drouét's Flötenvorträgen nicht gehabt haben. Seine auf Technik, Geist und Gemüth basirten Kunstleistungen sichern ihm einen Platz in vorderster Linie des jetzigen Virtuosenthums. Auch dem Herrn Hofpianisten Leop. Brassin lassen wir gern den ungeschmälerten Tribut der Achtung vor seiner nicht unbedeutenden Technik zukommen. Wenn er sich nur auf den künstlerischen Höhepunkt emporheben könnte, wo er, das liebe Ich vergessend, den Beethoven in seiner wahren kernigen Gestalt wiedergäbe, nicht aber durch taktloses und manierirtes Spiel zum modernisirten Zerrbild machte! Die Güte eines Langenhan'schen Concertflügels gelangte übrigens dabei zur vollsten Geltung. Musikdirector Wandersleb gab auch diesmal wieder Zeugniss von seiner allbekannten Meisterschaft im Accompagniren, und Frl. Arnoldi erwarb sich für die gefällige Ausschmückung des Programms durch zwei schöne Lieder den Dank des Publikums.

Zofingen (Kanton Aargau). *Σ.* Es giebt im Aargau keine Stadt, deren Einwohnerzahl 4000 übersteigt; aber fast in jeder herrscht ein reges musikalisches Leben. Musikfreunde schaaren sich zusammen und halten allwöchentliche Uebungen, die bei dem Eifer und der Ausdauer der Mitglieder zu erfreulichen Resultaten führen. Unter den Musikgesellschaften des Kantons aber zeichnet sich anerkanntermaassen die Zofinger unter Leitung des Hrn. Eug. Petzold in hohem Grade aus. Wer einer musikalischen Aufführung in Zofingen zum ersten Male beiwohnt, wie Referent vor zwei Jahren, muss erstaunt sein über die schönen Leistungen eines blossen Dilettantenvereins. Die hiesige Gesellschaft umfasst einen Orchesterverein (sogenannte Sym-

phoniegesellschaft) und einen Singverein. Letzterer besteht hinsichtlich der weiblichen Mitglieder fast ohne Ausnahme aus Schülerinnen des Herrn Petzold. — Nach diesen Vorbemerkungen möge zum Beweise der oben gemachten Behauptung eine Uebersicht der hiesigen Aufführungen in verflossener Saison folgen. Am 22. Juni 1862 wurde zur Einweihung der neurestaurirten Kirche der Mendelssohn'sche »Lobgesang« aufgeführt und zwar als zweiter Theil, nachdem verschiedene Orgelvorträge vorausgegangen waren (Toccata in F von Bach, Phantasie über das Pastorale im Messias und der Weihnachtschoral »Dies ist der Tag, den Gott gemacht«, beides vorgetragen von Herrn Organisten B. Jucker aus Basel, freier Vortrag über Motive aus dem Lobgesang von Eug. Petzold). — Wie gewöhnlich fanden dann auch in diesem Winter vier Concerte statt, deren eins (am Weihnachtstage) dem Andenken Felix Mendelssohn's ausschliesslich gewidmet war. Es enthielt folgende Piècen: Symphonie A-moll (Nr. 3) als erster Theil, Arie für Alt und Chor (Nr. 31 und 32) aus Elias, Arie für Sopran »Jerusalem« (Nr. 7) aus Paulus, den 1. Theil des unvollendeten Oratoriums »Christus« und das Hebel'sche Neujahrslied. — Die Aufführungen der drei übrigen Concerte fassen wir zusammen. Von Ouvertüren wurden u. A. geboten: Die Freischützouvertüre, »Hafis-Ouvertüre«, Op. 21, von L. Ehlert (neu), »die Abenceragen« von Cherubini, »Ouvertüre triomphale« von H. Stiehl (neu); von grösseren Gesangstücken für Soli und Chor: »Das Luftschiff«, dramatisches Tongemälde mit Declamationen, Sologesängen und Chören von André Spät (im Manuscript), »die Huldigung der Tonkunst« von A. Schmitt (instrumentirt von Eug. Petzold), »die Loreleï« von Ferd. Hiller. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass es an den verschiedenartigsten Einzelvorträgen für Vocal- und Instrumentalmusik nicht fehlte. — Wie Zofingen 1859 dem Andenken Friedrich Schiller's seine Huldigung brachte, so wurde auch in diesem Jahre (7. März) Ludwig Uhland nicht vergessen. Es war erfreulich, für diese Feier beim Publikum die regste Theilnahme wahrzunehmen. Zur würdigen Eröffnung diente das Kreutzer'sche: »Dies ist der Tag des Herrn«. Hierauf wurden in einem längeren Vortrage Uhland's Leben und Werke besprochen, wobei Declamationen hiesiger Bezirksschüler und Gesangvorträge (»O legt mich nicht ins dunkle Grab« (Sopran) von Kreutzer, »O sanfter süsser Hauch« (Kindergesang) von Breidenstein, »Was schimmert dort« (Männerchor) von Kreutzer) als Illustration des Besprochenen dienten. Im 2. Theile folgte des Sängers Fluch von Rob. Schumann. Die Aufführung war eine würdige, mit Eifer und Begeisterung wirkte jeder an seinem Platze. Aber es lässt sich auch behaupten, dass mit diesem Tonwerke eine Art Epoche im hiesigen musikalischen Leben bezeichnet wird, dass dasselbe hierdurch einen wesentlichen, für das Gedeihen der Gesellschaft erspriesslichen Impuls erhielt.

Nachrichten.

Die Rostocker Singakademie hat in den letzten 6 Jahren folgende Werke zur Aufführung gebracht: Der »Tod Jesu« von Graun. — Der »42. Psalm« von Mendelssohn-Bartholdy; aus dessen Symphonie-Cantate der »Lobgesang«; die »Allmacht« von Franz Schubert. — Das Oratorium »Samson« von Händel. — Die grosse Cantate »Theomela« von F. v. Roda. — Das Oratorium »Die letzten Dinge« von L. Spohr. 3 Motette; Hymne für Sopran-Solo mit Chor; 3 geistliche Gesänge für Alt-Solo mit Chor von Mendelssohn-Bartholdy. — Zur Säcularfeier Händel's mit Betheiligung der Gesangvereine aus Wismar und Güstrow: Das Oratorium »Empfindungen am Grabe Jesu«; »Der hundertste Psalm«; »Hallelujah«, Chor aus dem Messias. — Cantate Dominica septuagesimae »Nimm was dein ist«; Cantate Dominica X. p. Trinitatis »Herr deine Augen sehen nach dem Glauben«; Cantate Dominica IX. p. Trinitatis »Herr gehe nicht ins Gericht«; Cantate Misericordias Domini »du Hirte Israel«. (Von J. S. Bach.) — Cantate Dominica p. Trinitatis »Ach Gott vom Himmel sieh' darein«; Cantate Dominica IV. p. Epiphanias »Wär' Gott nicht mit uns«; Cantate Festo Reformationis I. »Ein' feste Burg ist unser Gott«; Cantate Festo Reformationis II. »Gott der Herr ist Sonn' und Schild«. (Von J. S. Bach.) — Das Oratorium »Die Schöpfung« von J. Haydn. — Marsch und Chor zu den »Ruinen von Athen«; Elegischer Gesang; »Meeresstille und glückliche Fahrt«; Fantasie für Pianoforte mit Chor und Orchester; Symphonie-Ode »An die Freude« mit Chor. (Von L. v. Beethoven.) — Grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes von J. S. Bach. — Das Oratorium »Die Zerstörung Jerusalems« von Ferd. Hiller. — Grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes von J. S. Bach. Wiederholt. — Missa pro defunctis, Requiem von Mozart; Missa in C von L. v. Beethoven. — Oratorium »Der Sünder« von F. v. Roda.

Nur wenigen unserer Leser dürften J. Haydn's 4—5 stimmige Canons über die »Zehn Gebote« bekannt sein (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Diesem Hefte liegt auch ein »anderer Text« bei (ob er von Haydn selbst herrührt, wissen wir nicht), der die heiligen zehn Gebote in zehn Kunstgebote verwandelt. Dieselben lauten wie folgt: 1) Du sollst dich ganz der Kunst weihen. 2) Du sollst ihr Wirken und Bilden nicht eitel nennen. 3) Und dein Leben sollst du ihr heiligen. 4) Du sollst schaffen im Geiste der Alten und hoch sie ehren, auf dass lange du lebest auf Erden. 5) Du sollst begeistert, nicht toll sein. 6) Bombast und Schwulst sollst du meiden, nicht leeren Zierrath vergeuden. 7) Du sollst nicht stehlen. 8) Streng über dich sei dein Urtheil. 9) Immer gieb das Wahre schön, das Schöne wahr. 10) Und nichts unternimm, was widerstreitet der Natur und dem Gefühl in dir.

Nach Berichten, welche die Kölnische Zeitung gebracht, wäre das Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf sehr glänzend und ganz befriedigend ausgefallen.

Verschiedene in der letzten Zeit in Amsterdam gegebene Concerte brachten Haydn's Militär-Symphonie, Weber's Jubelouvertüre und die zum Freischütz, eine Symphonie von Verhulst, ein Oratorium »die Auferstehung« von Heinse, Mendelssohn's Paulus, die Pastoralsymphonie und die Tannhäuser-Ouvertüre.

Ferd. Hiller hat in der »musikalischen Gesellschaft« in Köln mit Herrn F. Breunung eine neue Composition für Pianoforte zu vier Händen: »Operette ohne Text« gespielt. Eine Ouvertüre und 8 bis 9 Nummern, welche theils Arien, auch ein Duett und Terzett, theils Chöre repräsentiren, sollen der Phantasie weiten Raum lassen, sich dazu eine dramatische Handlung zu improvisiren.

Im Südtyrol'schen Bozen ist kürzlich durch das Zusammenwirken von »Musikverein« und »Liedertafel« die erste Aufführung von Haydn's »Schöpfung« glücklich erreicht worden. Dem Dirigenten, Herrn Nagiller, gelang es mit seinem über 100 Personen zählenden Chor und einem verstärkten Orchester das Werk mit einer Rundung und Vollendung zu geben, welche die Erwartungen, die man mit Rücksicht auf die dortigen Verhältnisse stellen konnte, weit übertraf. So meldet die »Bozener Zeitung«.

Curiosum.

In einem der Liebig'schen Symphonie-Concerte in Berlin wurde eine Ouvertüre zu Schiller's »Taucher« von Dallmann mit folgendem unglaublichen Programm aufgeführt. I. Allegro. Charakteristik des Meeres. Aufforderung des Königs. Die Hörner etc.: »der Mensch versuche die Götter nicht« etc.; in den Zwischenspielen das Hohnlachen der Menschheit ob dieser Mahnung. — Charakter des Jünglings: sanft und keck — der Held. Theilnahme und Liebe der Königstochter, der übrigen Jungfrauen, des ganzen Volks. Der Jüngling stürzt in die Wogen. Spannung. Rückkehr der Brandung, des Jünglings; Jubel. — II. Adagio. Die Liebe der Jungfrau und des Jünglings; die Liebe des Volkes. Minore. Aufforderung des Königs. Bitte der Tochter um Nachsicht. Sie wendet sich an die Ritter. Unwille und halbe Entschlossenheit derselben, doch Keiner tritt hervor. Innerer Kampf des Jünglings, des Königs und der Tochter. Endlich die letzte Aufforderung, die Angst und Verzweiflung. Der Jüngling stürzt noch einmal in die Fluthen. — III. Allegretto. Trauermarsch. Die Tochter blickt liebend in die Tiefe; trauernd antworten die Nymphen (in den Violinen). Allgemeine Klage und Schmerz. Da noch einmal der Chor der Götter »der Mensch« etc. als Strafspruch der frevelhaften Neugierde und Verwegenheit. Rückkehr der Brandung, des Trauermarsches. Hierauf Verkündigung einer unsichtbaren Stimme: »den Jüngling bringt keines wieder«. Verzweiflung der Tochter; Aufregung und Theilnahme des Volkes; dazwischen Fortklingen des Trauermarsches. Endlich feierliche Ruhe. — Das Publikum soll, wie uns berichtet wird, den Componisten ungenirt ausgelacht, die »feierliche Ruhe« am Schluss aber auf keinerlei Weise gestört haben.

ANZEIGER.

[444] Im Verlage von **J. A. Schlosser's** Buch- und Kunsthandlung in Augsburg ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Das deutsche Singspiel

von seinen ersten Anfängen

bis

auf die neueste Zeit

dargestellt von

H. M. Schletterer.

gr. 8. eleg. brosch. Preis 3 fl. 30 kr. rhein. oder 2 Rthlr.

Das vorliegende Werk, in welchem zum erstenmale ein wichtiger Abschnitt unserer Literatur- und Musikgeschichte eingehend und gründlich besprochen wird, giebt in seinem Haupttheile die Entwickelungsgeschichte des deutschen Singspiels in möglichst erschöpfender Weise, dabei nicht nur auf die musikalische, sondern auch auf die poetische und sociale Seite des Gegenstandes Rücksicht nehmend. Die Darstellung ist nicht nur für Fachmänner, sondern für das ganze grosse Publikum, das sich für die Geschichte der Musik im Allgemeinen und für die der Oper insbesondere interessirt, berechnet. Der Anhang liefert in historischen Nachweisen und Belegen ein sehr reiches kunstgeschichtliches Material und das diesem folgende Textbuch eine Auswahl von Singspielen aus frühesten Jahrhunderten, wie sie keine andere aus den Schätzen unserer reichen Literatur zusammengestellte Anthologie bietet.

[445] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

SONATEN

für Pianoforte und Violine

von

Joseph Haydn.

Neue Ausgabe.

	Thlr. Ngr.
Nr. 1. G dur	— 20
- 2. D dur	— 20
- 3. Es dur	— 15
- 4. A dur	— 15
- 5. G dur	— 20
Nr. 6. C dur	— 15
- 7. F dur	1 5
- 8. G dur (mit Flöte oder Violine)	1 —

[446]

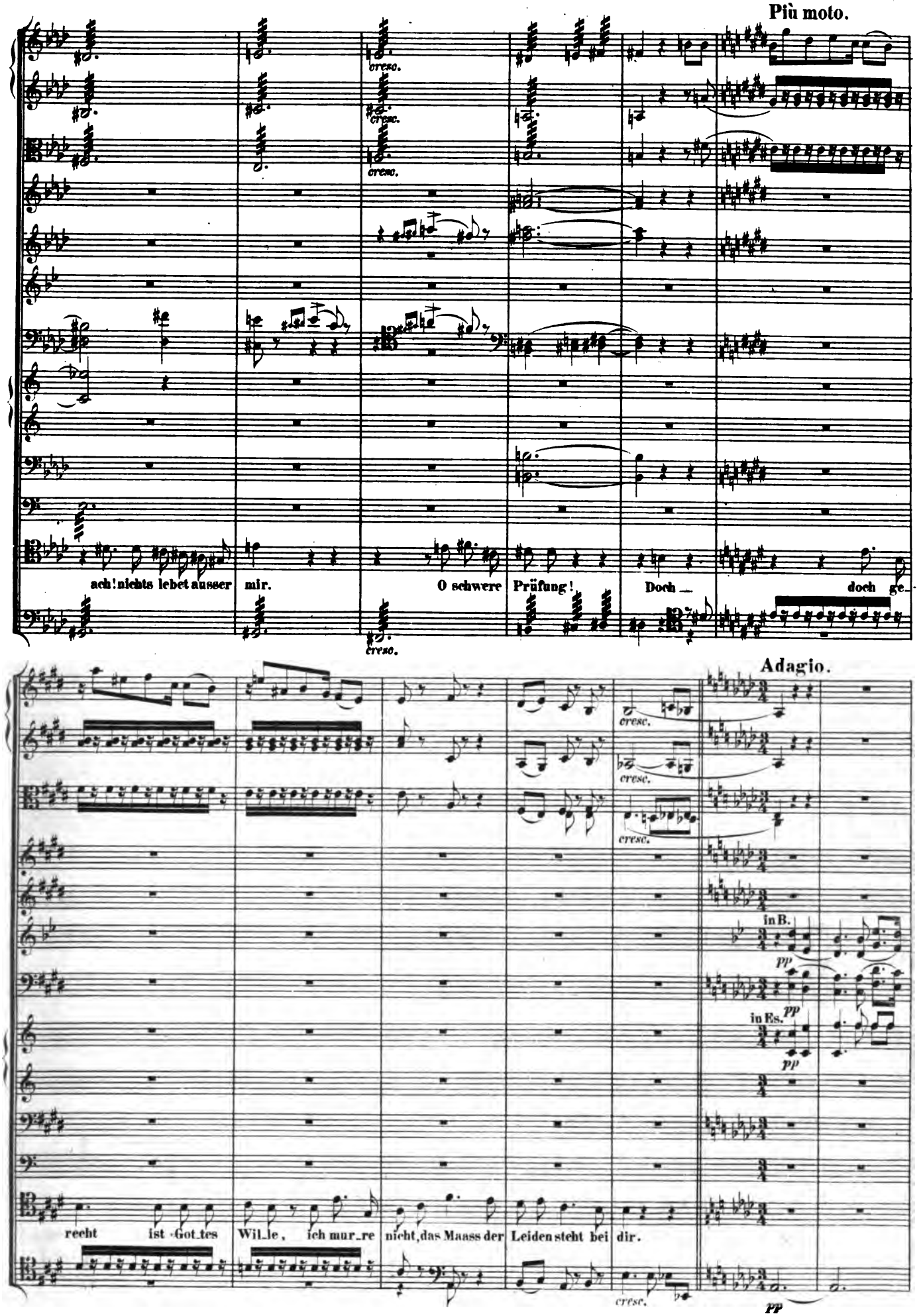
Ferdinand David's Werke

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Op. 3. **Concertino**, A dur, p. Violon avec Orchestre	3 —
Dasselbe mit Pianoforte	1 15
Op. 6. **Introduction et Variations** sur un thème russe (E dur) pour Violon avec Orchestre	2 5
Dasselbe mit Pianoforte	1 5
Op. 8. **Introduction et Variations** (Sehnsuchtswalzer), B dur, pour la Clarinette avec Orchestre	2 15
Dasselbe mit Pianoforte	— 25
Op. 10. **Concerto** (E moll) p. Violon avec Orchestre	3 15
Dasselbe mit Pianoforte	2 —
Op. 11. **Introduction et Variations** sur un thème de Mozart (A dur) p. Violon avec Orchestre	2 10
Dasselbe mit Quartett	1 10
Dasselbe mit Pianoforte	1 5
Op. 15. **Introduction et Variations** (Das Lob der Thränen), A dur, pour Violon avec Orchestre	2 —
Dasselbe mit Pianoforte	1 6
Op. 16. **Andante et Scherzo** capriccioso (D dur) pour Violon avec Orchestre	2 10
Dasselbe mit Pianoforte	1 —
Op. 18. **Variations de Concert** (Thème original), G dur, pour Violon avec Orchestre	2 5
Dasselbe mit Pianoforte	1 —
Op. 21. **Introduction et Variations** (air écossais), E dur, pour Violon avec Orchestre	2 5
Dasselbe mit Pianoforte	1 5
Op. 23. **Concerto** Nr. 1 (E dur) pour Violon avec Orchestre	1 20
Dasselbe mit Pianoforte	2 10
Op. 24. **Zwölf Salonstücke** für Violine und Pianoforte:	
Heft I. Nr. 1. Präludium. C dur - 2. Scherzo. A moll - 3. Tanz. G dur - 4. Romanze. E moll	1 15
Heft II. Nr. 5. Rondo. D dur - 6. Ballade. H moll - 7. Lied. A dur - 8. Marsch. Fis moll	1 10
Heft III. Nr. 9. Impromptu. E dur - 10. Canon. Cis moll - 11. Ständchen. H dur - 12. Capriccio. Gis moll	1 10
Op. 25. **Salon-Duett** für Pianoforte und Violine (D dur)	1 —
Op. 28. **Fünf Salonstücke** f. Pianoforte und Violine	1 20
Op. 29. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Drittes Liederheft	— 20
Nr. 1. *Nacht.* Süsse Ahnungsschauer gleiten. - 2. *Im Garten.* Ich poch' an deiner Thüre. - 3. *Mailied.* Der Schnee zerrinnt. - 4. Ich kann's nicht fassen, nicht glauben. - 5. *Todtengräbers Frühling.* Er gräbt ein Grab. - 6. *Aufbruch.* Die Lüfte werden heller.	
Op. 31. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Viertes Liederheft	— 20
Nr. 1. *Johannisfest.* Im Thale rauscht Johannisfest. - 2. *Dithyrambe.* Nimmer, das glaubt mir. - 3. *Rothes Röslein.* Dem rothen Röslein gleicht. - 4. *Wann zu singen.* Mir ist so eng all überall. - 5. *Serenade.* Ihr blauen Augen gute Nacht. - 6. *Herbstlied.* Feldeinwärts flog ein Vögelein.	
Op. 32. **Quatuor** p. 2 Violons, Alto et Violoncelle (A moll)	2 10
Le même pour Piano à 4 ms. arr.	2 —
Op. 33. Psalm: Mein Aug' erheb' ich, für 2 Sopsne mit Pianoforte	— 10
Op. 34. **Zwei Stücke** für Violoncell und Pianoforte	2 —
Op. 35. **Concert** Nr. 5 (D moll) pour Violon avec Orchestre	4 10
Dasselbe mit Pianoforte	2 15
Op. 36. **Kammerstücke** für Pianoforte und Violine:	
Heft I Nr. 1—4	1 20
Heft II Nr. 5—8	1 10
Op. 37. **Vier Märsche** für das Pianoforte zu 4 Händen	1 15
Op. 38. **Sextett** für 3 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelle	3 —
Op. 39. Dur und Moll. **25 Etuden, Capricen und Charakterstücke** in allen Tonarten für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung, zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage. Zwei Hefte.	
1. Heft, für Violine allein	2 —
Dasselbe mit Pianofortebegleitung	5 —
Dasselbe. 2. Heft, für die Violine allein	1 20
Dasselbe f. Violine m. Pianofortebegl.	4 10

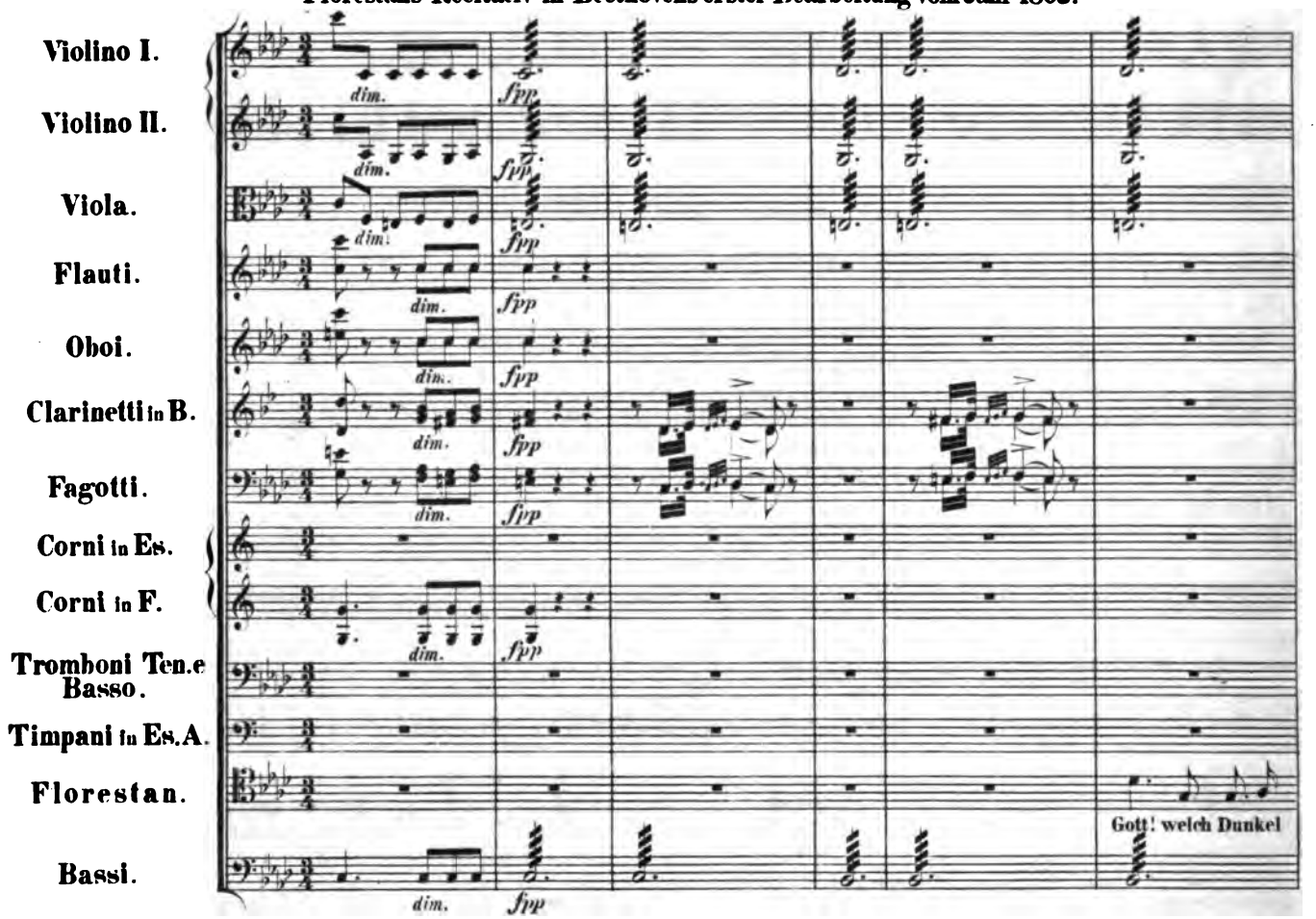
Hierzu eine Beilage.

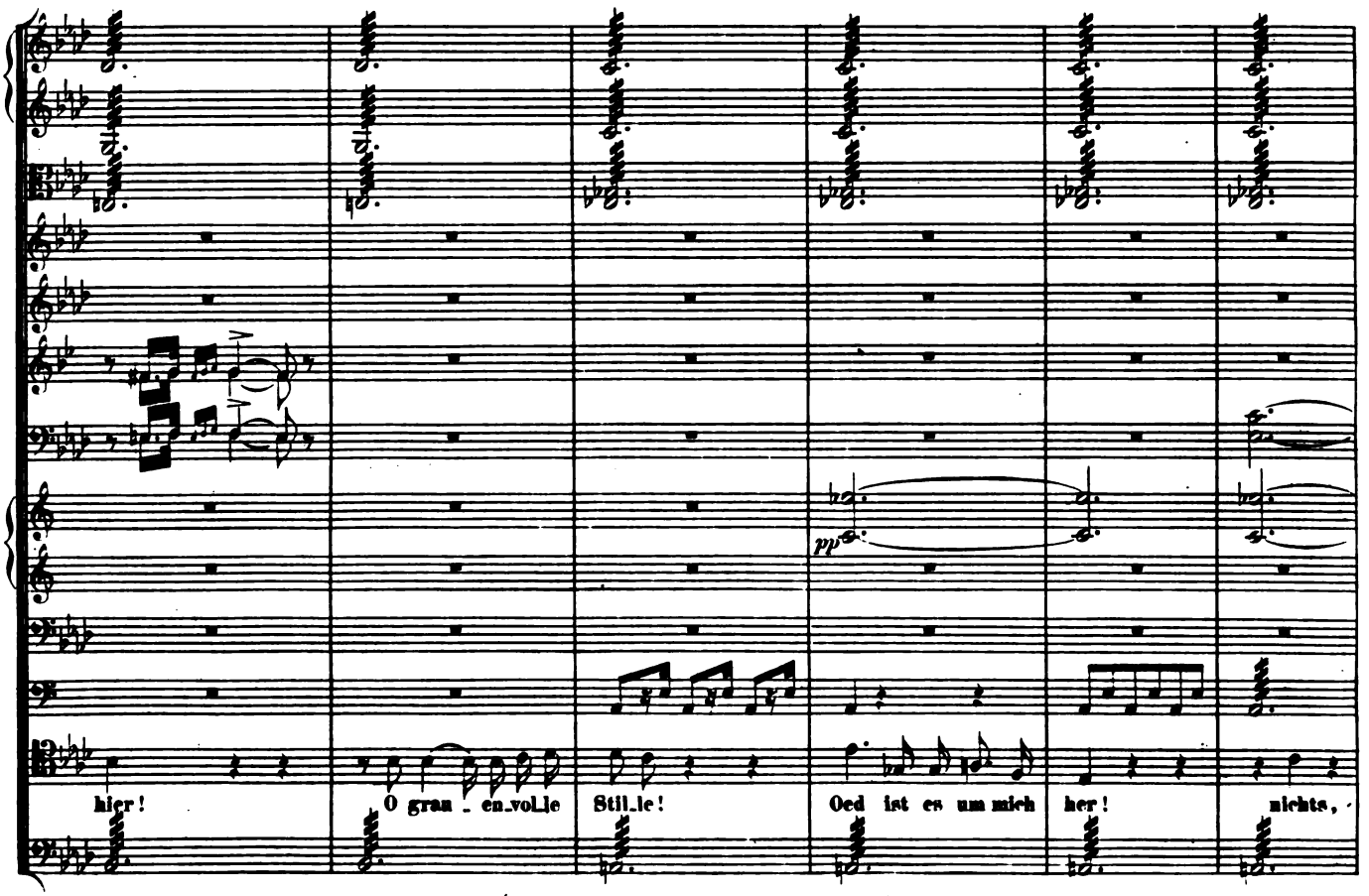
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.


Più moto.
cresc.
ach! nichts lebet ausser mir.
O schwere Prüfung!
Doch —
doch ge-
Adagio.
in B.
pp
in Es.
pp
pp
recht ist Got tes Wil le, ich mur re nicht, das Maass der Leiden steht bei dir.
cresc.
PP

Beilage zu № 23 der Allgemeinen musikalischen Zeitung.

Florestans Recitativ in Beethovens erster Bearbeitung vom Jahr 1805.





Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 17. Juni 1863. **Nr. 25.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Das 40. niederrheinische Musikfest (Schluss). — Recensionen (Suite in vier Sätzen für grosses Orchester von Franz Lachner). — Berichte aus Frankfurt a. M. (Schluss) und Herrnhut. — Nachrichten. — Anzeiger.

Das 40. niederrheinische Musikfest.

(Schluss.)

Man wird es nicht auffallend finden, wenn wir trotz allem, Frau Goldschmidt schon an diesem ersten Abende gespendeten enthusiastischen Beifalle uns doch dahin entscheiden, dass bei der Aufführung des Mendelssohn'schen Oratoriums der höchste Preis dem Vertreter der Titelrolle, Herrn Stockhausen als Elias, gebührte. Elias ist bei weitem die bedeutendste, auch vom Componisten mit der grössten Vorliebe behandelte Partie dieses Tonwerkes. Nicht allein dem Umfange nach, sondern gleichfalls in Bezug auf den musikalischen Inhalt liegt der Schwerpunkt des Oratoriums neben den Chören in der Gesangpartie des Elias. Daher ist es begreiflich, wenn der nachhaltigste Eindruck, welchen die Aufführung des ersten Abends nicht allein bei uns, sondern bei vielen Musikfreunden hinterlassen hat, an die Leistungen Stockhausen's anknüpft. Eine gleiche Fülle und Mächtigkeit des Stimmmaterials, wie bei der Ausführung dieser Rolle meinen wir nie zuvor, zu keiner Gelegenheit bei dem verehrten Künstler wahrgenommen zu haben.

In Folge der Begeisterung, die das Zusammenwirken solcher Kräfte bei den Ausführenden gleicherweise, wie bei den Zuhörern erweckte, schien sich für einige Stunden der Umfang seiner Mittel zu einer bisher uns unbekannten Höhe gesteigert zu haben. Und dazu nun die vom Anfang bis zum Ende, vom ersten Einleitungsrecitative »So wahr der Herr, der Gott Israels lebet« bis zum letzten Worte des Textes geniale Auffassung und Behandlung seiner Gesangpartie. Mögen Einige immerhin bei der Ansicht verharren, dass es für die Rolle des Elias einer gewaltigeren, schmetternderen Bassstimme, als sie Stockhausen bekanntermeise besitzt, bedürfte, wir sind der Meinung, dass in der Seele des schaffenden Componisten selbst die Arien und Recitative des Elias nicht schöner und ergreifender geklungen haben, als sie Stockhausen an diesem Abende zur Ausführung brachte. Es war nicht mehr der Sänger, der die Rolle des alttestamentlichen Sehers in möglichster Treue und musikalischer Vollkommenheit wiedergab, es war der Prophet selbst, dessen begeisterte, warnende, klagende und wieder in der Kraft Jehova's gestärkte Rede wir vernahmen, der, gleich als ob in unserer Mitte sich das Schicksal Israels, der Kampf Jehova's gegen den Götzen Baal vollzöge, uns erbeben und hoffen, uns zu Dank und Jubel, zu Wehklage und felsenfestem Glauben aufraffen machte. Wohl noch niemals hat uns der blosse Gesang, ohne Begleitung von dramatischer Handlung, so in die Mitte der Begebenheiten hineingerissen, uns innerlich mitleiden und mitjubeln lassen, wie dies Stockhausen am ersten Abend dieses Pfingstfestes bewirkt hat. Beinahe unthunlich ist es, einzelne Nummern seines Vortrags als besonders gelungene Leistungen hervorzuheben, denn gerade die Durchführung seiner Gesangpartie in ihren mannigfach wechselnden Schattirungen verlangt die vorzüglichste Anerkennung. Zuerst jener Wechselgesang mit der untröstlichen Mutter, die Inbrunst seines Flehens um die Seele des Kindes, die zuversichtliche Kraft dann, mit welcher er mahnend, spottend, verachtend den Propheten Baals entgegentritt, jene Arie weiter voller Glaubensmuth »Herr Gott Abraham's«, und nun, nachdem das Feuer vom Himmel gefallen, nachdem die falschen Propheten vernichtet, der triumphirende Lobgesang »Ist nicht des Herren Wort wie ein Feuer und wie ein Hammer, der Felsen zerschlägt!« Aus dieser prächtigen Arie wird uns die Declamation der Worte »will man sich nicht bekehren, so hat er sein Schwert gewetzt und seinen Bogen gespannt und zielet!« unvergesslich bleiben.

Im zweiten Theile darauf die Weissagung gegen König Ahab und der Schmerz des Sehers in den drohenden Worten seines Recitativs »und der Herr wird Israel schlagen«, die klagende Entmuthigung in der herrlichen Fis moll-Arie »Es ist genug«, die Erhebung des zürnenden Propheten im Mittelsatze und das Schlussgebet »so nimm nun Herr meine Seele« in hinsterbendem pianissimo. Wir möchten jeder einzelnen Nummer den Clavierauszug in der Hand folgend, unsern Lesern mittheilen, wie an dieser und jener Stelle uns hier ein mächtiger Aufschwung der Stimme, dort ein unvergleichlich mildes Arioso, wie jede einzelne Hebung und Senkung der Stimme, wie jeder Gedanke des Componisten zu vollster Geltung gekommen, wie sogar das einfache Recitativ Gelegenheit zu wunderbaren Nüancirungen des Ausdruckes geboten hat; — aber es ist besser abzubrechen, denn kein Mittel bietet sich, den individuellen Genuss, welchen sich der Referent bei solcher Recapitulation der einzelnen besonders ergreifenden Momente verschafft, zu einem allgemeinen Mitgenusse der auf dem Musikfeste nicht anwesenden Leser zu erweitern. Nur bleibt noch zu erwähnen, dass die Wirkung der Chöre und des Orchesters sich als eine treffliche erwies, dass dieselbe sich zwar nicht dem vorigjährigen Musikfeste in Köln, dem Salomon, dem Gloria aus der Bach'schen Messe, der neun-

ten Symphonie, aber doch den Leistungen der meisten uns bekannten Musikfeste an die Seite stellen lässt. Als von besonders mächtiger Wirkung gedenken wir des Schlusschores des ersten Theiles »Dank sei dir, Gott« des Allegro maestoso »Fürchte dich nicht« und des letzten Chores »Alsdann wird euer Licht hervorbrechen«. Bei dem Chore »Aber Einer erwacht von Mitternacht« wurden die Stimmen von der Gewalt der Instrumente überdröhnt, ein Uebelstand, der sich namentlich bei dem Einsatze »Auf ihm wird ruhen der Geist des Herrn« in störender Weise bemerkbar machte. Dasselbe gilt von dem ersten Chore der Baalspriester. Die in Deutschland ungewohnte, in England beliebte Aufstellung der Sänger im Halbkreise hinter dem Orchester mag die Ursache dieses Uebertönens der Instrumente gewesen sein, welches wir am fatalsten am dritten Tage, bei der Aufführung der Beethoven'schen Phantasie mit Chor und Orchester empfanden. Weit präciser, als neulich in Düsseldorf, erinnern wir uns, was den Wechsel von Forte und Pianissimo, was namentlich die Crescendos anbelangt, die Horebscene, das vom Chor geschilderte Vorübergehen Jehova's bei früherer Gelegenheit ausgeführt gehört zu haben.

Den zweiten Tag eröffnete eine bis dahin uns aus keiner Aufführung bekannte Orchestersuite von Joh. Seb. Bach. eigenthümlicher Weise hatte man auf dem Programm dieselbe als Ouvertüre von Bach angegeben, eine Bezeichnung, welche, wie bekannt, nur auf das erste, allerdings bedeutendste der sechs die Suite bildenden Tonstücke zutrifft. Die Vorführung dieses Instrumentalwerkes, wie befremdlich schon die Ouvertüre in ihren compacten, gleichsam aus Erz gebildeten Formen, wie befremdlich dann die weiteren Rhythmen, darunter besonders bemerkenswerth eine reizende Gavotte, dem grösseren Publikum erscheinen mochten, darf doch als eine dankenswerthe That betrachtet werden und würde die Wiederholung dieser Suite auf einem nächsten Musikfeste durchaus erwünscht sein. Den bedeutendsten Eindruck machte unstreitig das zweite, träumerisch weiche und innige Stück des Bach'schen Werkes, mit seinem von Herrn Straus aus Frankfurt trefflich vorgetragenen Violinsolo.

Unsere Bedenken gegen die folgende Nummer des zweiten Abends, die Stücke aus den Psalmen von Marcello, haben wir schon zum Eingange unseres Berichtes angedeutet. Der Venetianer Benedetto Marcello, geb. 1686, gest. 1739, nimmt eine durchaus achtungswerthe und in einzelner Hinsicht eigenthümliche Stelle unter den älteren italienischen Componisten ein. Ein grosser Reichthum musikalischer Gedanken stand ihm zu Gebote, seine Empfindung war meistens schwungvoll, zuweilen auch tief, keineswegs aber durchgehend von gleicher Tiefe und Bedeutung, nicht selten sogar, wie z. B. in dem ersten der vorgeführten Stücke, an die prunkende Banalität der modernen italienischen Kirchenmusik streifend. Diejenige Kunstrichtung in der italienischen Musikgeschichte, welcher Marcello in seinen besten Momenten angehört, ist in weit charakteristischerer Weise, weit bedeutender durch die genialen Schöpfungen Lotti's vertreten. In Lotti's Compositionen finden auch die vorzüglichsten Werke Marcello's, seine Parafrasi sopra li primi e secondi Salmi, ihr unzweifelhaftes Vorbild. Seine Psalmen sind für eine oder mehrere Stimmen und Chor mit bezifferten Bässen für Begleitung von Orgel oder Clavier, theilweise auch für Begleitung von Saiteninstrumenten geschrieben. Unsere Einwendungen gegen die in Düsseldorf aufgeführten Stücke aus den Marcello'schen Psalmen betreffen theils die Auswahl der Stücke selbst, theils die unpassende, viel zu volle und moderne Instrumentation von Lindpaintner, mit welcher man die Vocalcomposition Marcello's begleitet hat. Die Wahl des ersten opernmässigen Stückes, Alt-, Bass- und Tenor-Solo mit correspondirendem Chor, war unvortheilhaft. Leider erwiesen sich nicht einmal die Einsätze des Doppeltenores (Chor) im Mittelsatze (A-moll) als vollkommen sicher. Die zweite Nummer, ein etwas sentimentales Adagio für Altsolo in den beiden ersten Versen mit Chor (Alt, Tenor und Bass), im dritten Verse dreistimmig mit folgendem Chor war ansprechender, auch die einfache Begleitung der Bläser zum Altsolo gut gewählt. Im dritten Stücke, welches uns von musikalischem Standpunkte aus die grösste Anerkennung zu verdienen scheint (in diesem zuerst Tenor, dann Sopran mit vollem Chor), machte sich wieder das Ungeschick der Lindpaintner'schen Instrumentirung bemerkbar. Wir wollen nicht vergessen, bei dieser Gelegenheit der hellen und frischen Stimme der Sopranistin, Frl. Büschgens aus Crefeld, deren wir bisher noch nicht gedenken konnten, Erwähnung zu thun.

Wir gestehen es offen, dass vielleicht die gespannte Erwartung auf die folgende Nummer des Programms, auf Händel's kleine Cäcilienode, uns noch strenger, als es sonst der Fall gewesen, über die eingeschobenen Marcello'schen Fragmente hat urtheilen lassen. Die Ungeduld war zum mindesten verzeihlich, denn mit dem Beginn der folgenden Nummer, mit dem Einsatze der majestätisch prunkenden Ouvertüre (D-dur) standen wir vor dem Gipfelpunkte des Festes. Mit Dr. Marianus liegen wir anbetend in jenem Augenblicke zu Boden, in welchem von ferne die Mutter, Göttin, Königin, die mater gloriosa, ihr Haupt mit dem Sternenkranze umwoben, herbeischwebt.

Wie Chrysander berichtet, hat Händel die kleine Cäcilienode im Jahre 1739 zwischen dem 15. und 24. September geschrieben. Sie gehört also zu den früheren Compositionen des grossen Meisters. Die Dichtung Dryden's (von Gervinus nicht auf's Glücklichste übersetzt) eignet sich trefflich zur musikalischen Composition. »Die Weltschöpfung in und durch Harmonie bildet den Eingang dieser schönen Ode, die Verkündigung des Endes aller Dinge durch dieselbe Kraft den Schluss, die Wirkung der Musik durch ihre verschiedenen Tonorgane auf die Menschheit den Mittelheil derselben. Händel hat alles mit meisterlicher Kraft in Musik gebracht; Originalität, Kraft und Schönheit sind darin vereinigt.«*)

Es war der besondere Wunsch von Frau Goldschmidt, dieses Musikstück auf dem Feste zum Vortrag zu bringen, und ein richtiger Takt leitete ihre Wahl, ein guter Genius hat ihr den Gedanken eingegeben. Wir wüssten nachträglich kein Tonstück zu nennen, in welchem sich ihr reichere Gelegenheit geboten hätte, allen Zauber ihrer Kunst, alle Schönheit und die ganze Fülle ihrer herrlichen Stimmmittel zu entfalten; dürfte man doch scherzend behaupten, dass der grosse Meister des Oratorienstyles vorahnend und die Kluft eines Jahrhunderts vorausüberschauend der Künstlerin der Zukunft und ihren Triumphen diesen Lobgesang auf die Tonkunst gewidmet habe. Im Elias behielten wir den Leistungen Frau Goldschmidt's gegenüber noch Objectivität genug übrig, um diese und jene Vorzüge ihres Organes und ihrer Auffassung zu bewundern, es wollte uns sogar bedünken, als ob sie in die Partie der Wittwe eine grössere dramatische Leidenschaftlichkeit, als der Styl des Oratoriums gestattet, als die Composition an jener Stelle bedingt, hineingelegt hätte. In der Cäcilienode blieb kein Raum weder zur Bewunderung,

*) Chrysander II, 484.

noch zur Reflexion über die Mittel, mit welchen die Künstlerin ihre Wirkungen erzielte, übrig. Nicht die Kritik allein war ausser Stande, irgend eine Ausstellung zu machen, alles Denken und Sinnen lag unter zauberischem Banne gefangen und gebunden, so fest und widerstandslos, wie jemals Rinald von Armidens magischen Reizen gefesselt gewesen ist.

An die prächtige Ouvertüre der Cäcilienode schliesst sich ein liebliches Menuett für das Orchester, darauf folgt ein Tenorrecitativ, in dessen Instrumentalbegleitung der geniale Componist mit musikalischem Ausdrucke das ursprüngliche chaotische Sein, das allmählige Werden zu fester, harmonischer Ordnung versinnbildlicht. Eine Tonmalerei allerdings, aber eine solche, die Manchem unserer heutigen Epigonen durch die Einfachheit der angewandten musikalischen Mittel schlaflose Nächte und tagelanges Kopfzerbrechen bereiten dürfte. Nicht minder einfach sind die Mittel, mit welchen der folgende Chor (D-dur) »durch Harmonie, durch heil'ge Harmonie entstand dies weite Weltenall« die harmonische Gestaltung der Weltschöpfung schildert. Alsdann beginnen die Sologesänge, jeder einzelne in Begleitung eines obligaten Instrumentes, zum Preise der Musik. Der erste (Sopran) »Wie hebt und senkt Musik der Seele Flug« in Begleitung des von Herrn Wenigmann aus Aachen vorzüglich schön gespielten Cellos. Die liebenswürdige Sängerin ehrte den geschätzten Künstler nach Billigkeit, indem sie ihn zum Schlusse auf die Estrade führte, um auf solche Weise den Sturm des die Halle durchwogenden Beifalles mit ihm zu theilen. Eigenthümlich ist die Erfindung der folgenden Nummer, Tenorarie mit obligater Trompete und Pauke, ein Schlachtgesang, der zum Kampfe ruft, ein frischer, kräftiger Rhythmus, zum Schlusse vom Chor aufgenommen. Ein kurzer Marsch schliesst sich an und nun folgt eine der reizendsten Arien, die Händel jemals geschaffen hat, für Sopran mit obligater Flöte (H-moll), die instrumentale Partie von Herrn Leonard aus Brüssel ausgeführt. Es ist der hoffnungslosen Liebe Klage- und Grablied, der verzweifelnden Liebe hinschmachtendes Flüstern, ein Hauch, ein leiser Hauch der Stimme, jenes mezza voce der Lind, wie wir es nie zuvor gehört und niemals wieder hören werden. Wer in Frühlingsnächten in tiefer Waldeinsamkeit gelegen, wenn goldenes Mondlicht durch Buchenwipfel lugte, wer dort wohl in geheimnissvollen Mitternächten halbwachen Traum gethan, drinn Elfenzauber und Nixenspuk und tausend Mährchengestalten sich verflochten, — gewiss all' jene Bilder halbwachen Träumens in mitternächtiger Waldeinsamkeit, in diesen Stunden gaukelten alle noch einmal auf, der bunte Mährchenzauber der Kindheit, die romantische Träumerei der Jugend war Wirklichkeit geworden, in diesen Tönen lag aller Zauber umschlossen, der je die Seele mit Sehnsucht und süsser, unsagbarer Traurigkeit trunken gemacht. »Die helle Geige singt von Eifersucht und Verzweiflung« so erschallt das folgende Solo, die kräftige Stimme von Herrn Dr. Gunz mit obligater Violine. Doch mit wie leidenschaftlichem Sange er diesmal der versagten Gunst der stolzen Schönen gedenkt, doch harren wir schon wieder ungeduldig des folgenden Sopransolos, des Gesanges zur Orgel (F-dur), deren Kunst die Sängerin nun in gehaltenen Tönen mit ernstem Gesange als die höchste Entfaltung instrumentaler Wirkung feiert. Die nächste Nummer, gleichfalls Sopransolo mit üppig rankenden musikalischen Figuren für die Singstimme, erzählt von der Gewalt der Orpheischen Laute, und dann, nach kurzem, einleitendem Recitative, intonirt die Sängerin durchaus solo ohne Begleitung des Orchesters den Schlusschor, die Verwandlung von Tod zu Leben, die Auflösung alles irdischen Seins. Der Chor braust mächtig und gewaltig, aber dieselbe Stimme, die das Heilig, heilig, heilig des Seraphims am vorigen Abende erschallen liess, ruft auch jetzt nach den kurzen Absätzen des Chors immer von neuem schmetternd und in langen Noten weit aushallend, Chor und Orchester zu wogendem Gesange auf »So wenn die letzte Stunde schlägt, und ganz dies Erdenrund zerfällt, dröhnt der Posaune lauter Schall!«

Die zweite Hälfte des Programms brachte die Beethoven'sche C moll-Symphonie in schwungvoller Aufführung und den dritten Theil aus Haydn's Schöpfung. In der Symphonie war im ersten Satze das Tempo um ein nicht Unbedeutendes zu rasch genommen, ein Missgriff, der sich gerade bei diesem Musikstücke als eine Beeinträchtigung des eigenthümlichen Charakters fühlbar macht.

Mit dem dritten Theile der Schöpfung, dem Wechselgesang des ersten, im Paradiese anbetenden Menschenpaares wurden alte, liebe Erinnerungen, altes Entzücken wach gerufen. Hier von dieser Stelle aus hatte auf dem Musikfeste des Jahres 1855 die verehrte Künstlerin dasselbe Duett mit Chor angestimmt, hatte mit derselben Anmuth sich auf den Schwingen der lieblichen Melodien Haydn's gewiegt, hatte mit derselben glockenhellen Stimme Quell und Wald und duftende Blumen und alles, was da lebt, zum Lobgesange aufgerufen. Für denjenigen Theil des Publikums, welches damals vor 8 Jahren Ohr und Herz zu schwelgerischem Entzücken geöffnet, dem Gesange der Lind gelauscht, lag in der Wiederkehr desselben noch unvergessenen Genusses unter gleicher festlicher Umgebung ein ganz besonderer Reiz. Vergangenheit und Gegenwart und alles inzwischen durchgestrittene Leid und alle durchgekostete Lust verschlang sich unter dem Eindrucke derselben lieblichen Klänge zu einer wundersamen Einheit. Ob dann in jenem wundersamen Schlussduette »Holde Gattin, theurer Gatte« Frau Goldschmidt, ob Herrn Stockhausen der Preis gebührte, wer will es wagen, darüber zu entscheiden?!

Es bleibt uns noch übrig, von den musikalischen Genüssen des dritten Tages zu berichten. Wir werden uns möglichst kurz fassen müssen, so verlockend gerade die Mannigfaltigkeit des Programms auch hier zu ausführlicheren Besprechungen auffordern möchte. Die grosse Leonorenouvertüre eröffnete das Concert. Die Ausführung derselben blieb hinter unsern Erwartungen, hinter den Leistungen des Orchesters in der Suite von Bach und der C-moll-Symphonie zurück. Die beiden von Frl. v. Edelsberg gewählten Altarien aus der Mitrane von Rossi und aus dem Titus waren keineswegs die glücklichste Wahl, insbesondere gehört die Arie aus Titus zu den weniger hervorragenden Schöpfungen Mozart's. Desto dankenswerther war die Wahl der reizenden Tenorarie aus der weissen Dame von Boieldieu »Komm o holde Dame«, welche Herr Dr. Gunz unter jubelndem Beifalle zum Vortrage brachte. Herr Stockhausen entfaltete die ganze staunenswerthe Kunst seines Vortrags in einer reich colorirten Bassarie aus Händel's Aëtio. Frau Goldschmidt ihrerseits glänzte im ersten Theile des Künstlerconcerts noch einmal mit der grossen Scene und Arie aus dem Freischütz, mit demselben Tonstücke, dessen Vortrag sie schon in frühen Jahren die höchsten Triumphe erringen liess. Man halte uns nicht für hyperkritisch, wenn wir behaupten, dass wir der Auswahl gerade dieses Tonstückes unsere freudige Beistimmung nicht zollen konnten. Wie entzückend die weichen Töne des Gebetes, das sanfte Adagio, das Flüstern der Erwartung von ihren Lippen klang, für den Jubel des Allegros

bedurfte die Künstlerin grösserer Anstrengung, als eine Stimme verträgt, ohne den vollen, reinen Genuss der Zuhörer zu beeinträchtigen.

Als einen schätzenswerthen Spieler lernten wir Herrn Straus aus Frankfurt in dem Vortrage des C moll-Concerts (Nr. 11) von Spohr kennen. Sein Spiel war so frei von jeder Verunzierung, so gediegen und kräftig, dass man sogar geneigt wurde, die zum Vortrage gewählte Composition milder zu beurtheilen, wie grosser Ueberdruss sich auch nachträglich bei der Erinnerung an das Gewebe nichtssagender, weichlicher Phrasen regen mag. Den ersten Theil des Künstlerconcerts beschlossen einige Fragmente aus dem mit Recht allseitig geschätzten Oratorium Ferdinand Hiller's, der Zerstörung von Jerusalem. Die unpassende Auswahl der Stücke in Hinsicht ihrer Reihenfolge war um so unverzeihlicher, als der auf dem Feste selbst anwesende Componist nicht einmal um seinen Rath oder um seine Zustimmung bei der getroffenen Anordnung befragt worden war. Die ausgeführten Stücke riefen die verdiente und freudige Theilnahme des Publikums hervor. Insbesondere gedenken wir des vortrefflich gearbeiteten ersten Chors der Israeliten »Wie heilig und hehr sind deine Hallen« mit seinem kräftigen rhythmischen Aufschwunge, seiner prächtigen Instrumentation, und der Arie Zedakia's »Mein Leben liegt unter Löwen«. Ein unverkennbarer Hauch Bach'schen Geistes hat die Inspiration des Meisters bei der Schöpfung dieses Tonstücks beseelt.

Bei der Erinnerung an den zweiten Theil des Programms wünschen wir die Aufführung zweier Nummern, wo möglich, zu vergessen. Dieser Wunsch betrifft zunächst die Bach'sche Phantasie und Fuge, von dem tüchtigen Orgelspieler, Herrn van Eycken aus Elberfeld, vorgetragen, welche den zweiten Theil des Concerts eröffneten. Ein Solovortrag auf der Orgel gehört nicht in den Concertsaal, am wenigsten auf ein Musikfest neben glänzenden orchestralen und instrumentalen Aufführungen, zwischen den Gesang Frau Goldschmidt's und Herrn Stockhausen's. Die regelmässige Hinzuziehung der Orgel zur Aufführung der Oratorien begrüssen wir mit Dank, aber man verschone unsere schon übermässig gereizten Nerven mit Sololeistungen auf diesem Instrumente. Zudem ist die Mannigfaltigkeit der Aufführungen am dritten Tage im Laufe der Jahre schon bunt genug geworden.

Nicht entschieden genug kann es ferner, mögen Rücksichten welcher Art auch immer obgewaltet haben, gerügt werden, dass man sich nicht vorher genauer über die Fähigkeit des Herrn Musikdirector Tausch zum Vortrage der Beethoven'schen Phantasie mit Chor und Orchester unterrichtete. Wir dürfen an jeden Dilettanten, der sich in einer grösseren Gesellschaft hören lässt, die Anforderung auf ein technisch gewandteres Spiel, auf einen beseelteren Vortrag stellen, als uns in diesem Falle von dem ausübenden Künstler auf einem Musikfeste geboten worden ist.

Doch wir wollen uns bei unserer Verstimmung über so verfehlte Leistungen nicht länger Raum gestatten. Dankbarer, lohnender ist es, noch einmal mit glücklicher Erinnerung der Glanzpunkte des letzten Abends, des Terzetts aus Fidelio, von Frau Goldschmidt, Herrn Dr. Gunz und Herrn Stockhausen in unübertrefflicher Meisterschaft gesungen, der Arie Frau Goldschmidt's aus Mozart's Re pastore mit obligater Violine, jener schmetternden Triller und feinen Coloraturen, jenes wunderbaren Abschiedsgrusses der unvergleichlichen Künstlerin an das deutsche Publikum zu gedenken. Dann noch 5 Schumann'sche Lieder von Stockhausen vorgetragen, der hier sich in seinem eigensten Elemente, dem lyrischen Gesange, befand, der mit seinem »Es ist schon spät, es wird schon kalt« allen Zauber der Romantik vor unserer Einbildungskraft heraufbeschwört, der mit seiner Frühlingsnacht uns in wonniglichen Schauern erzittern lässt. Und zum Schlusse endlich Händel's jubelndes Hallelujah und leuchtende Freude in jedem Angesichte und ein dankbares Scheiden nach drei glücklichen, unvergesslichen Tagen, in welchen die Macht der Töne wieder einmal auf's Neue so grosse, herrliche Wunder gethan.

Recensionen.

Franz Lachner. Suite in vier Sätzen für grosses Orchester (Nr. 1. Präludium, Nr. 2. Menuett, Nr. 3. Variationen und Marsch, Nr. 4. Introduction und Fuge). Op. 113. Partitur Pr. 7 fl. 12 kr. Mainz, B. Schott's Söhne.

—*a*— Die vorliegende Suite ist bereits an verschiedenen Orten, z. B. in München, Wien, Leipzig u. s. w. öffentlich aufgeführt und nach diesen Aufführungen in den Blättern besprochen worden. Referent lernte sie erst jetzt aus der Partitur kennen, ist daher in der etwas misslichen Lage, ein Werk beurtheilen zu müssen, das zu ihm blos durch das Mittel der Augen spricht, während es vielen Lesern schon durch das Hören bekannt ist. Das Missliche besteht darin, dass der Hörer eines Werkes sich leicht durch die sinnliche Wirkung bestechen lässt und, wenn diese die am meisten hervorragende Seite desselben ist, sich über den Gehalt zu täuschen, mit anderen Worten sich dieser Wirkung hinzugeben und ein günstiges Vorurtheil von dem Werke mitzunehmen pflegt. Im umgekehrten Falle befindet sich der, welcher ein Werk aus der Partitur kennen lernt. Ihn besticht keine Klangfarbe, kein Rhythmus, er übersieht, indem er liest, den Zusammenhang; er giebt sich keinem ruhigen Genuss hin, sondern prüft sogleich mit kritischem Auge den Inhalt, die Themen und ihren Werth, sowie die Art und Weise ihrer Verarbeitung. Leicht geschieht es dann, dass er wieder die sinnliche Wirkung unterschätzt, und dass dann beide, der Hörer und der Leser, zu verschiedenen Resultaten gelangen und sich nicht sofort verständigen können.

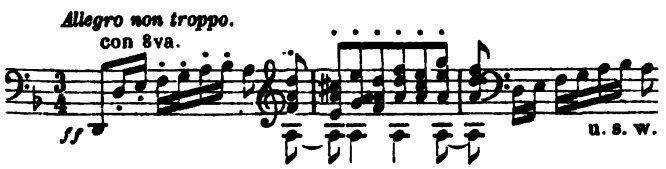
Bei einem Talente und einer praktischen Ausbildung, wie die, welche Fr. Lachner eigen sind, war vorauszusehen, dass er auch die Aufgabe, eine »Suite« zu schreiben, also in einer älteren Kunstform zu arbeiten, mit voller Sicherheit des äusseren Gelingens lösen werde. Nicht lange bedenklich und wählerisch in seinen Themen, bei absoluter Leichtigkeit und Gewandtheit der formellen Gestaltung, mit dem Orchester vertraut wie nur irgend einer, konnte ihm leicht ein Werk gelingen, das durch die Sicherheit seines Wesens überall sogleich imponirt, umsomehr, als man an eine Suite nicht so hohe Anforderungen zu stellen pflegt, wie an andere instrumentale, namentlich symphonische Werke. Bei einer »Symphonie« verlangt man sogleich die, wenn auch undefinirbare, und wohl noch lange mysteriös bleibende, aber nothwendige Einheit des Werkes, dessen 4 Sätze nothwendig zusammengehören müssen, trotz aller Gegensätze, die es enthält. Man verlangt ferner eine Einheitlichkeit des Styls und würde es sogleich sehr übel empfinden, wenn der erste Satz etwa in der Manier Händel's oder Bach's, der zweite etwa Haydn's oder Mendelssohn's, der dritte vielleicht Schubert's oder Weber's, der letzte wieder Händel's oder Mozart's gehalten wäre. Selbst in einer »Suite« sollte freilich eine solche Mischung nicht erlaubt sein, und wir wollten nur

sagen, dass das Publikum bei einer Suite nicht so empfindlich ist: es erwartet eine Reihe lose zusammenhängender Stücke, allenfalls in verwandten Tonarten, und hat keinen so verlässlichen vergleichenden Maassstab zur Hand als bei einer Symphonie.

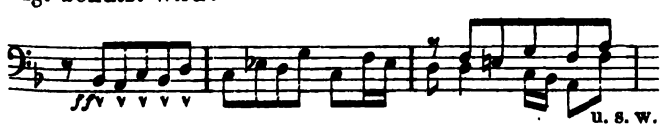
Alle grossen Tonmeister haben die Regel befolgt, im Geiste der älteren Meister zu arbeiten, aber in den Formen und in der Art und Weise der Erfindung zeitgemäss abzuweichen, ohne freilich dabei formlos zu werden. Nachahmung war nur erlaubt, wenn es ausdrücklich geschah, so z. B. wenn Mozart eine Ouvertüre »im Händel'schen Styl« schrieb. Bei einer heutigen Orchestersuite würde man sich am besten erstens der viersätzigen Form entbinden und entweder mehr oder weniger Sätze geben, als in der Symphonie. Dann würde man auch die bei Symphonien übliche Form der einzelnen Sätze vermeiden und also im Sinne der Gleichberechtigung aller betheiligten Stimmen, in polyphonem Styl, neu- oder modern geartete Motive und Themen in ungewöhnlicher Form bearbeiten. Herrlich ist diese Verknüpfung des Alten — des Contrapunkts — mit dem Neuen dem genialen Mendelssohn gelungen; man denke nur an den Saltarello der A dur-Symphonie, an seine Durchführungssätze in den Concertouvertüren u. s. w.

Sehen wir nun, wie Lachner sich in diesen Punkten verhält. Nach dem oben angegebenen Inhalte enthält seine Suite vier Sätze, deren erster ein Präludium, deren zweiter einen Menuet, der dritte Variationen und Marsch, der vierte eine Fuge bilden. Man kann sich mit dem Autor hierüber in sofern völlig einverstanden erklären, als noch mehr Sätze zu bieten, bei der Ausdehnung der Variationen (23 an der Zahl) und dem angehängten Marsch unräthlich gewesen wäre. Auch die Wahl der Formen eines Präludiums zum Beginn und einer Fuge zum Schluss sind ganz zweckmässig.

Was den musikalischen Inhalt betrifft, so erscheint im ersten Augenblick bedenklich, dass der erste Satz an Händel'sche Art anklingt. Indessen ist zu bemerken, dass eine reine Nachahmung nicht vorliegt; vielmehr ist durch die Einmischung chromatischer Elemente ein hinlänglich modernisirtes Wesen anzuerkennen. Jedenfalls imponirt er durch die streng geschlossene Phalanx seiner Haltung, durch die consequente, nirgend aus dem Charakter fallende Ausführung des Themas. Es gehört eine selten gewordene Oekonomie der Mittel dazu, ein solches Stück blos aus dem kurzen Motiv:



wirkungsvoll zu gestalten, dessen zweite Hälfte im 2. Theil, nach B-dur und um ein Viertel später aufgestellt, zu einer Fuge benutzt wird:

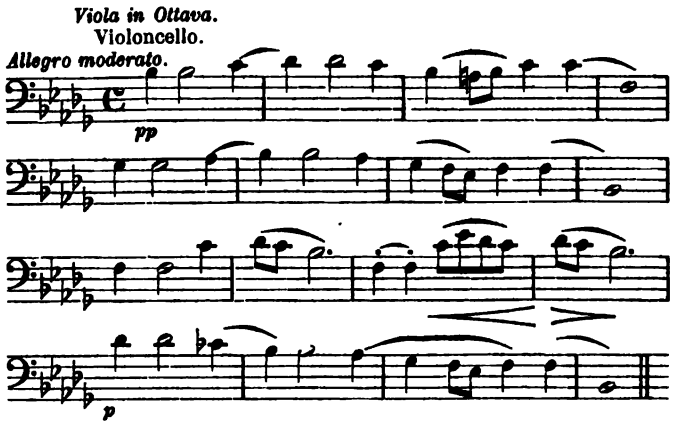


Der Menuet (Nr. 2) enthält einen lieblich geführten, in seinem chromatischen Refrain eigenthümlichen Hauptsatz, und ein Trio, welches sich durch einen basso ostinato bemerklich macht; die Celli führen nämlich einige und dreissigmal (die Wiederholung des ersten Theils eingerechnet) das Motiv:

vor, wobei die Harmonie zwischen B-dur, F-dur und D-moll modulirt und oben darüber sich eine Melodie aufbaut, die freilich nicht gerade von grossem Reiz ist. Schliesslich wird der Akkord B D F As mit einem Male enharmonisch in B D F Gis verwandelt, und auf der Dominante von D-dur bricht das Motiv des Hauptsatzes wirkungsvoll ff herein, um sich einige Takte später in die eigentliche Piano-Melodie desselben aufzulösen. Auch dieser Satz kann in Folge der ebenso einfach als gut angelegten Führung seine Wirkung nicht verfehlen.

Minder werthvoll erscheinen uns, ungeachtet des Beifalls, den sie in Aufführungen gefunden, die Variationen, deren Thema an sich trocken und nichtvielsagend, auch durch den zweimaligen Schluss in der Tonika (B-moll) monoton wirkt. Eine nochmalige Wendung zur Dominante im 7. und 8. Takt, etwa so:

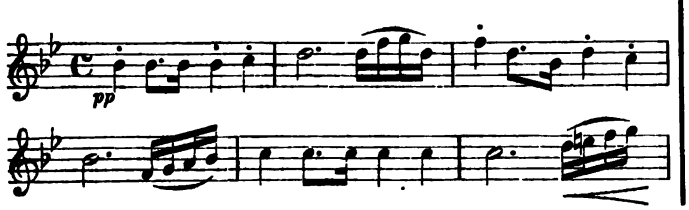
oder irgend eine Modulation wäre vielleicht vorzuziehen und für alle Variationen von um so grösserem Nutzen gewesen, als der Componist, was wir an sich missbilligen müssen, fast durch sämmtliche Variationen mit ganz geringfügigen Abweichungen die Melodie und den Modulationsgang beibehält, nur zuweilen Moll in Dur verwandelnd. Lachner mag dabei Bach's Passacaglia im Sinne gehabt haben. Allein bei Bach ist die Erfindung der über dem Thema sich aufbauenden neuen Motive so bedeutend und melodisch reich, dass man an das beständig im Bass liegende Thema gar nicht mehr denkt. Bei Lachner lässt sich das Thema bald oben, bald unten, bald in der Mitte hören, aber da die Erfindung der Gegenmotive nicht bedeutend, die Harmonie eintönig und arm ist, so klingt es sehr bald aufdringlich, um so mehr, als es selbst, wie schon oben bemerkt, wenig sagt, ja im zweiten Theil sogar etwas trivial ist. Jede einzelne Variation wird sehr gut klingen, manche durch instrumentale Contraste sehr wirksam sein, aber wir sind überzeugt, dass bei mehrmaligem Hören der äussere Reiz schwinden und der innere Mangel zu Tage treten wird. Betrachten wir, um diese Behauptung zu rechtfertigen, die Sache noch etwas näher. Das Thema, welches von den Cellos und Violen in Oktaven einstimmig, d. h. ohne alle harmonische Begleitung gebracht wird, ist dieses:

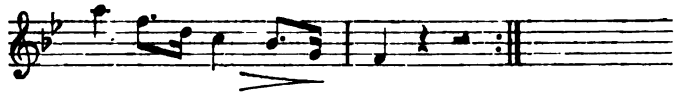


Die erste Variation ist zweistimmig, und zwar gesellt sich zu dem jetzt in der ersten Violine liegenden Thema die con-

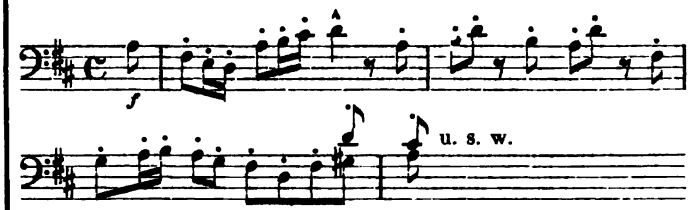
trapunktisch imitirende Viola. In der 2. Variation liegt das Thema unverändert im Cello, der Satz wird vierstimmig und eine neue Figur wird zwischen erster Violine und Viola consequent aber nicht frei genug nachgeahmt. Die 3. Variation bringt das Thema in den Contrabässen und Cellos, der Satz wird 6stimmig, das Tempo etwas langsamer. In der 4. wieder lebhafteren Variation, an der sich zum ersten Mal die Holzbläser betheiligen, wird das Thema in eine rhythmische Figur verwandelt, auch die Harmonie verändert sich ein wenig, ohne aber dadurch reicher zu werden; eine Sechszehntelfigur fügt nur eine äusserliche Lebendigkeit dazu. In der 5. Variation bringen die Flöten das Thema in ursprünglicher Gestalt Note für Note, es gesellen sich ihr die Clarinetten rhythmisch-harmonisch zu, und die Streichinstrumente pizzikiren. In der 6. donnert das Thema in den Bässen, Fagotten und Posaunen Note für Note, die andern Streicher contrapunktiren in Bach'scher Weise dagegen. Die 7. löst das Moll in Dur auf, das Thema steht mit geringen Veränderungen in Flöte, Viola und Fagott *piano*, unterstützt von den Violinen, wozu die Celli eine fortlaufende Sechszehntelfigur ausführen, die bald ermüdet. Der Modulationszug ist ungeachtet der Veränderung von Moll in Dur im Wesentlichen derselbe und die Melodie klingt eigentlich in Dur unangenehm; unserer Ueberzeugung nach musste die Melodie hier gänzlich frei gehalten sein, höchstens der erste Takt durfte das Thema unverändert lassen. Nun folgt die 8. und 9. Variation mit einer virtuosenhaft-altmodischen Solovioline. Dergleichen kann man nicht anders als geschmacklos nennen, für ein Orchesterwerk unpassend, für einen Meister wie Lachner eine — unbegreifliche Schwachheit! — Hiermit kann die erste Gruppe der Variationen als geschlossen betrachtet werden, denn jetzt setzt der Takt in $^3/_4$ um und die Molltonart wird wieder geltend; allein abermals das Thema fast Note für Note, und hier wie in der folgenden 11. Variation ein trivialer Rhythmus durchgeführt. Darauf in der 12. Variation ein sentimentales Hornsolo mit Clarinettenläufen. Ohne allen Charakter! Die 13. lässt sich endlich canonisch an und bringt im $^9/_8$ Takt eine dazu sehr geeignete Figur; leider kann sich der Componist im zweiten Theil wieder nicht von seinem bereits allzuoft gespielten Thema losmachen. Desgleichen in der 14., wo sich die Streicher unisono gegen die das Thema ebenfalls unisono bringenden Holzbläser vergeblich auflehnen, um es in der 15. in $^3/_4$ Takt Presto selbst zu übernehmen, was in der 16. den Violen und Cellos überlassen wird. — Genug! der Leser wird uns das Uebrige erlassen. Wir bekennen, durch die bisherige melodisch-harmonische Einförmigkeit so verstimmt zu sein, dass wir für das folgende zum Theil an sich ganz hübsche keinen Sinn mehr haben; wir fügen nur bei, dass die Sache ungefähr so fort geht; noch einmal lässt sich ein concertantes Violinsolo vernehmen u. s. w.

Das Thema des Marsches ist irgendwo in einem Referate »eigenthümlich« genannt worden. Wir wüssten nicht anzugeben, in was diese Eigenthümlichkeit bestehen sollte. Uns im Gegentheil klingt das Thema in seiner Rhythmik gewöhnlich, theatralisch, für ein symphonisches Werk unpassend und an Weber's Concertstück erinnernd:





Die Schlussfuge ist, wie man denken kann, gut gearbeitet und wirkungsvoll, doch hätten wir von einem Lachner noch mehr erwartet. Vor Allem scheinen uns die Zwischensätze vernachlässigt. Bei einer Orchesterfuge, wo so vielerlei Instrumente zur Geltung kommen wollen, bieten gerade diese Zwischensätze die beste Gelegenheit, das Thema längere Zeit fallen zu lassen und reiche Episoden auszubilden, an welchen auch die Gegensätze der gestrichenen und geblasenen Instrumente mehr hervortreten können. Unsere Fuge, deren Thema so lautet:



bewegt sich ihrer ganzen Länge nach (etwas über 100 Takte) im forte und fortissimo, und das volle Thema ist fast beständig in Anspruch genommen. Einen besonderen Aufwand von Kunst könnten wir auch nicht gerade nachrühmen; eine Vergrösserung in den Bässen am Schlusse, wobei die ersten Violinen zeitweilig wieder im rechten Tempo mit dem Thema eingreifen, dürfte das einzige besonders Bemerkenswerthe sein, was hier geleistet ist. In der ganzen Behandlung liegt etwas Handfestes, Cyklopenartiges, aber nichts Feines, Geschmackvolles, und es ist fraglich, ob dies der rechte Weg sei, um einem Werke heutzutage zur dauernden Popularität zu verhelfen. Man sollte, dächten wir, Bach und Händel nicht nachahmen, denn was ihre Specialität ist, und worin wir sie bewundern, das bringen wir Neueren doch nicht so reich und tüchtig zu Stande, und was an ihnen modisch und vergänglich ist, das wieder aufleben machen zu wollen, scheint noch bedenklicher.

Was an der ganzen Suite am meisten imponirt, das ist wohl die kernige Instrumentirung. Lachner weiss es besser als viele Andere und bekundet darin auch einen weit besseren Geschmack als viele Andere, dass in den Streichinstrumenten, in Unisonos und einfachen Harmoniefolgen die wahre Kraft liegt. Fast zu viel des Guten thut er in dieser Beziehung für unsere Zeit, die des Zarten und Sinnigen nicht gern entbehrt und für die blosse Kraft ohne genügende Gegensätze wenig Sinn mehr hat. Ueberhaupt geht das Gemüth bei dieser Suite ziemlich leer aus; Geist und Charakter kann man ihr nachrühmen, aber das Poetische scheint zu sehr vernachlässigt.

Jedenfalls aber verdient in dieser Suite die unverlegene Sicherheit des Zugreifens, mit der der Autor ohne viel nach rechts und links zu schauen sein Werk ausführt, rückhaltlose Anerkennung und das Werk selbst, namentlich einige Sätze desselben, werden augenblicklich überall erfrischend wirken, wie ein kalter Trunk in drückender schwüler Luft.

Berichte.

Frankfurt a. M. (Schluss). Auch die Herren Henkel, Becker und Siedentopf haben ihre Matinées beschlossen. Ich hebe aus den beiden letzten noch Folgendes hervor: Die Sonate von Mendelssohn für Pianoforte und Violine, Op. 4.

Man tadelt mitunter die Wahl eines solchen Musikstückes, das, weil wenig bedeutend, nicht geeignet ist, den Ruhm des Meisters zu erhöhen. Ich meine, Mendelssohn bedarf der Erhöhung seines Ruhmes nicht mehr, wohl aber soll man ihn auf allen Gebieten, die er gepflegt, kennen lernen; und die fragliche Sonate war hier fast unbekannt. Ferner: Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Cello, Op. 88, von Schumann, ebenfalls hier nie öffentlich gehört. Nur die erste Nummer, »Romanze«, sprach mich an, während ich z. B. in der »Humoreske« keine Spur von Humor zu entdecken vermochte. Endlich von F. Hiller eine Serenade für Pianoforte, Violine und Cello, Op. 64, aus 6 zusammenhängenden Nummern bestehend, von welchen mir die mittleren, »Menuet« und »Ghasel«, am Bedeutendsten erschienen. Wir haben in diesen Concerten manches Neue kennen gelernt, und manches bereits Liebgewonnene in gediegener Aufführung gehört. Nehmen wir dazu, dass Hr. Henkel sehr liberal mit Freikarten war, also schwerlich irgend einen pecuniären Gewinn von der Sache gehabt, so müssen wir uns um so mehr zum Danke gegen ihn und seine Genossen verpflichtet fühlen.

Der Cäcilienverein hat am Charfreitage die Passionsmusik aufgeführt. Das Arrangement war im Ganzen dasselbe wie voriges Jahr. Die Wahl der Solisten muss eine glücklichere genannt werden; wenn auch die Sopranistin, Frau Knöpge-Sart aus München-Gladbach, nicht hervortrat, so war dagegen der Alt, Frau Schreck aus Bonn, sehr gut, desgleichen die Christuspartie durch Herrn C. Hill. Der Evangelist, Herr Otto aus Berlin, ist zwar über die Blüthezeit seiner Stimme hinaus, versteht aber zu singen und ist in Bach'sche Weise eingeweiht. Die Partien des Priesters, des Judas u. s. w. fanden in einem Vereinsmitgliede einen wackeren Vertreter. Man kann auch nicht sagen, dass die Chöre schlecht gegangen seien — und doch, es fehlte ein gewisses Etwas — jene Würde und Weihe, die früher bei diesem Werke alle Mitglieder durchdrang. Herr Director Müller hat sich unsägliche Mühe gegeben, und so mag denn die Schuld, wenigstens zu grossem Theile, daran liegen, dass in den letzten Jahren viele neue Mitglieder hinzugetreten sind, denen das Werk noch nicht so in Fleisch und Blut übergegangen ist, wie den älteren. Die Weglassung der früher stets gesungenen Arie: »Sehet, Jesus hat die Hand« bedauere ich sehr.

Herrnhut. *W.* Der 20. Mai gestaltete sich für die Musikfreunde der Oberlausitz zu einem Festtage. Wie schon mehrere Male im Laufe der letzten Decennien hatte Musikdirector Klingenberg in Görlitz in der dortigen Nicolai-Kirche eine im grösseren Maassstab angelegte geistliche Musikaufführung veranstaltet und dazu das Oratorium »Paulus«, dieses erste grosse, epochemachende Werk Felix Mendelssohn's, gewählt. Die Zahl der Mitwirkenden betrug 2—300, unter welchen mehrere Mitglieder der königl. sächsischen und der fürstl. hohenzollernschen Capelle, und obgleich der »Paulus« nun bereits die dritte Aufführung in diesen Räumen erlebte, so hatte er doch wieder solche Schaaren Genuss und Erhebung suchender Zuhörer von Nah und Fern herbeigezogen, dass die weite Kirche die Menge kaum zu fassen vermochte. Die musikalischen Veranstaltungen des Herrn Musikdirector Klingenberg erfreuen sich seit länger als 20 Jahren eines guten Rufes; es wird Fleiss und Eifer auf das Studium der Werke verwendet und auch bestmöglichst für würdige Vertreter der Solopartien Sorge getragen. Diesmal gebührt in dieser Hinsicht der Preis wohl der Tochter des Dirigenten, Frl. Susanna Klingenberg, zur Zeit noch Schülerin am Leipziger Conservatorium. Die junge Dame sang die schöne Sopranpartie mit Klang und Geschick, dazu mit Geist und Wärme. Wenn es hier der Raum nicht gestattet auf Weiteres einzugehen, so sei nur eben bemerkt, dass, wo das Ganze einen so befriedigenden Eindruck hinterlässt, es nicht lohnt, von mangelhaften Einzelheiten zu sprechen, besonders wenn sie zum Theil rein zufälliger Natur, jedenfalls aber nicht so bedeutend waren, dass sie den dringenden Wunsch in den Herzen der Hörer unterdrücken könnten, es möchte recht bald wieder eine ähnliche Einladung zur musikalischen Wallfahrt nach Görlitz ergehen. Mendelssohn's »Paulus« bewährte sich wie immer und überall als ein Meisterwerk reichster Gestaltung, empfindungsfrisch und gedankenschwer wie Weniges, als der edelste und ergreifendste musikalische Ausdruck des evangelisch-christlichen Bewusstseins der Neuzeit. Die nächste derartige Production soll das alttestamentliche Gegenstück, den »Elias«, bringen.

Nachrichten.

Das fünfte Mittelrheinische Musikfest in Darmstadt soll in Frage gestellt sein, da die Behörde die nachgesuchte Benutzung des grossherzogl. Zeughauses als Festlocal abgeschlagen habe.

Von Mendelssohn's Briefen wird demnächst ein zweiter Band ausgegeben. Vom ersten Bande befindet sich die 5. Auflage unter der Presse.

Dr. Leop. v. Sonnleithner erwähnt in einem Aufsatze »Musikalische Skizzen aus Alt-Wien« in den »Recensionen« Nr. 21 dreier Streichquartette von der Composition des durch die Dedication des Beethoven'schen F moll-Quartetts Op. 95 bekannt gewordenen ungarischen Hofsecretärs Nicolaus Zmeskall v. Domanovecz, die sich in dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden. Herr Sonnleithner glaubt nur versichern zu können, dass diese Quartette »ihm unter den Meistern zweiten Ranges einen ehrenvollen Platz anweisen und eher gehört zu werden verdienen, als manches Neue, das wir aus allerlei Rücksichten anzuhören genöthigt werden.« Wäre, wenn dem wirklich so ist, die Veröffentlichung nicht wünschenswerth?

Leipzig. Am hiesigen Stadttheater gastirt gegenwärtig der Bassist Herr Dr. Schmid vom Wiener Hofoperntheater mit vielem Beifall. Bis jetzt ist er in Halevy's »Jüdin« und Meyerbeer's »Robert der Teufel« aufgetreten. Es bleibt nur zu wünschen, dass die Direction des Stadttheaters solche Gastspiele benutze, um classische Opern, deren Wiedergabe durch die localen Kräfte nicht genügend zu erzielen ist, aufzuführen.

ANZEIGER.

[152] **— Oboistenstelle. —**

Vom Musikverein und der Pfarrkirchenvorstehung zu Bozen kommt die Stelle eines **Oboisten** mit dem Gehalte von 400 fl. österr. W. oder 457 fl. R. und einigen Nebenaccidenzen im Betrage von circa 25—30 fl. gegen vierteljährige Kündigung bis 1. September d. J. zu besetzen, mit der besondern Verbindlichkeit zum Unterricht auf Holzblasinstrumenten durch wöchentlich 10 Stunden, und zur Leitung der Harmoniemusik.

Pianofortespieler dürften einen einträglichen Nebenerwerb finden.

Gesuche an die Musikvereinsvorstehung in Bozen bis 15. Juli.

Bozen, Ende Mai 1863.

M. Nagiller, Capellmeister.

[153] **Notiz.**

Da das in Nr. 10 dieser Zeitung recensirte „**Goethe-Album von Gustav Jansen**“ zu mehrfachen Verwechselungen Veranlassung gegeben hat, so fühlt sich der Unterzeichnete zu der Erklärung veranlasst, dass er seine Compositionen unter dem Namen **F. Gustav Jansen** herausgiebt, also die Autorschaft des genannten Werkes abzulehnen hat.

Verden in Hannover, den 31. Mai 1863.

F. Gustav Jansen,
königl. Musikdirector.

[154]

Georg Friedrich Händel's Werke.

Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Von dieser Ausgabe, die im Format der von der Bachgesellschaft herausgegebenen grossen Ausgabe von J. S. Bach's Werken, in Partitur mit unterlegtem Klavier-Auszuge erscheint, und durch sorgfältige Vergleichung der Händel'schen Autographen und vortreffliche Bearbeitung der mitunterlegten deutschen Texte sich besonders auszeichnet, sind bis jetzt erschienen:

Erster Jahrgang für 1858.
- Liefrg. I. **Susanna.** Oratorium.
- – II. **Klavierstücke.**
- – III. **Acis und Galathea.** Pastoral.

Zweiter Jahrgang für 1859.
- – IV. **Hercules.** Oratorium.
- – V. **Athalia.** Oratorium.
- – VI. **L'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato.**

Dritter Jahrgang für 1860.
- Liefrg. VII. **Semele.** Oratorium.
- – VIII. **Theodora.**
- – IX. **Passion** nach dem Evangelisten Johannes.

Vierter Jahrgang für 1861.
- – X. **Samson.** Oratorium.
- – XI. **Trauerhymne.**
- – XII. **Alexandersfest.**

Fünfter Jahrgang für 1862.
- Liefrg. XIII. **Saul.** Oratorium.
- – XIV. **4 Krönungshymnen.**
- – XV. **Passion** nach B. H. Brockes.

Der Eintritt in die deutsche Händel-Gesellschaft steht jederzeit offen. Der Beitrag ist jährlich 10 Thaler; kann aber auch in zwei halbjährlichen Raten von je 5 Thalern entrichtet werden.

Der Neu-Eintretende ist gehalten auch die bereits erschienenen Jahrgänge zu übernehmen, doch kann dies allmählig geschehen. **Einzelne Bände werden nicht abgegeben.**

Anmeldungen, so wie überhaupt Briefe und Geldsendungen, müssen sich die Unterzeichneten *franco* erbitten.

Breitkopf und Härtel

mit der Geschäftsführung der deutschen Händel-Gesellschaft beauftragt.

☞ Zu dem Oratorium **Susanna** sind auch die Chorstimmen erschienen und zum Preise von 1 Thlr. 10 Ngr. (einzeln à 10 Ngr.) in beliebiger Anzahl von uns zu beziehen.
Breitkopf und Härtel.

---

[155]

Neue Musikalien

im Verlage von ***Breitkopf und Härtel*** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Battanchon, F., Op. 31. Trois Duos pour 2 Violoncelles	1	15
Beethoven, L. v., Op. 125. Neunte Symphonie mit Schlusschor über Schiller's Ode: An die Freude. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von A. Horn	4	15
Bibl, R., Op. 13. Sechs kurze Clavierstücke zu vier Händen	1	—
Bonewitz, J. H., Op. 32. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	18
Ecker, C., Op. 10. Sechs Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen	1	25
Gotthard, J. P., Op. 13. Zwei Lieder im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	15
Heller, St., Scherzo Capriccio pour le Piano tiré de la Sonate Oeuv. 88	—	15
Muck, J., Op. 16. Sechs Liebeslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte à 22½ Ngr.	1	15
—— Op. 18. Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen	1	—
Müller Sohn, A., Op. 6. Zwei Duette für Alt und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. 2. à 15 Ngr.	1	—
Naumann, Ernst, Op. 7. Trio für Pianoforte, Violine und Viola, F moll	2	10
Naumann, J. A., Skalen mit unterlegtem Bass zur Uebung der Stimme für angehende und geübtere Sänger. Neue Ausgabe	—	15
Reinthaler, C., Op. 12. Symphonie für Orchester in D dur. Die Orchesterstimmen	9	—
Rudorff, E., Op. 1. Variationen für 2 Pianoforte	1	15
Schumann, R., Op. 130. Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke zu vier Händen. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen	—	25
Street, J., Op. 11. Deuxième Trio en la majeur (A dur) pour Piano, Violon et Violoncelle	3	15
Taubert, W., Op. 15. Second Duo pour Piano et Violon ou Violoncelle. Nouvelle Edition	1	15
—— Op. 138. Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Folge. Heft 1. Einzeln Nr. 1, 6—9 à 5 Ngr. Nr. 2, 4, 5, 10 à 7½ Ngr. Nr. 3	—	10
Terschak, A., Op. 60. Trois Fantaisies faciles pour Flûte avec accompagnement de Piano.		
Nr. 1. Lucrezia Borgia	1	—
– 2. Ernani	1	—
– 3. Lucia di Lammermoor	1	—
Volkslieder, französische, zwei, (Brunettes) für Sopran, Alt, Tenor und Bass aus dem 17. Jahrhundert. Partitur und Stimmen	—	20
(In Leipzig im 19. Abonnement-Concert am 12. März 1863 mit grossem Beifall aufgeführt.)		
Wagner, F., Op. 4. Lied ohne Worte. Gondellied für Pfte.	—	20
Weil, O., Op. 7. Sechs kleine Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	18

---

[156] Im Verlage der Unterzeichneten erschienen heute mit Eigenthumsrecht folgende

Transcriptionen für das Pianoforte

von

S. THALBERG.

1) **Auf Flügeln des Gesanges,** Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy. Pr. 15 Ngr.
2) **Deuxième Morceau sur Lucrezia Borgia** (Scène et choeur du 2e acte) de G. Donizetti. Pr. 22½ Ngr.
3) **Air d'Amasily de Fernand Cortez** de Spontini. Pr. 17½ Ngr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig, 15. Juni 1863.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 24. Juni 1863. **Nr. 26.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ueber die gegenwärtige Production und die Stellung eines Fachblattes zu derselben. — Kritische Anzeigen (Lieder für eine Stimme mit Pianoforte). — Verbindender Text für Beethoven's Musik zu Goethe's Egmont von Michael Bernays. — Berichte aus Wien und Halle. — Nachrichten. — Anzeiger.

Ueber die gegenwärtige Production und die Stellung eines Fachblattes zu derselben.

—*a*— In Nr. 21 dieser Blätter stand ein kleiner Aufsatz: »Eine allgemeine Bemerkung über die gegenwärtige Production.« Derselbe enthält Wahrheiten, die von keiner Seite geläugnet werden können, dagegen wohl auch einiges Uebertriebene. Da die Redaction ihn nicht als Leitartikel gebracht hat, sondern an zweiter Stelle, als Ansicht eines Mitarbeiters, so wird wohl eine Gegenbemerkung gestattet sein und sich die Frage daran knüpfen lassen, ob es möglich oder wünschenswerth sei, dass die in jener »allgemeinen Bemerkung« enthaltene Anschauung der Kritik einer Zeitschrift und diesen Blättern zu Grunde gelegt werde.

Zuvörderst muss hier ausgesprochen werden, dass die dort gezogenen Schlüsse leicht zu der Annahme führen könnten, alles Produciren und mit ihm alle Kritik sei eigentlich heutzutage rein überflüssig; nach dem Stande der Dinge k ö n n e gegenwärtig nichts Rechtes geschaffen werden u. s. f. Wenigstens enthält der Schlusssatz eine absolut negirende und verurtheilende Wendung, indem es dort heisst: »Seither ist aber dieser Enthusiasmus, allmählig ohnmächtiger Verzweiflung, egoistischer Isolirung und Genusssucht weichend, immer mehr erloschen und mit ihm jene einzige echte Quelle versiegt, aus welcher der Einzelne schöpfen und sich nähren muss, wenn, was er selbst hervorbringt, Werth für das Allgemeine haben soll.« Es entsteht hier die Frage, ob man annehmen kann und darf, dass auf Gottes weitem Erdboden A l l e in Verzweiflung, Isolirung und Genusssucht versunken seien, — eine Annahme, die allerdings das Schicksal von Sodom und Gomorrha zum zweitenmal, diesmal über die gesammte musikalisch producirende Welt heraufbeschwören müsste. Es entsteht die Frage, ob denn nicht anzunehmen sei, dass es ausserhalb des Treibens in grossen Städten, ausserhalb der industriellen und politischen Centralpunkte, wo freilich Alles sich drängt und drückt, wo man beinahe den Bruder zertritt, um sich selbst Bahn und Platz zu schaffen, nicht ruhigere und von den grossen Strömungen weniger bedrohte oder beirrte Regionen und Kunstkreise geben könne, wo jene düstere Annahme weniger Geltung hat. Wohl ist es wahr, dass jene Mächte, die wir zusammengefasst die L ü g e oder die Selbstsucht nennen können, eine grosse Verbreitung und starken Einfluss gewonnen haben. Was ist aber die Spanne Zeit, in welcher eine solche Herrschaft möglich, gegen den Geist der Wahrheit und Gerechtigkeit, der Jahrtausende leitet und bewegt?! Wohl ist es ferner wahr, dass wir Alle von den geistigen Strömungen beständig hin- und hergeworfen werden und nicht zur Ruhe gelangen können. Aber war das nicht zu allen Zeiten der Fall? Datirt der Streit zwischen Realismus und Idealismus, zwischen Vernunft und Herz, Glaube, oder wie man ihren Gegensatz nennen will, von gestern?! — Und was wissen wir eigentlich von der Production der Gegenwart? Nicht mehr noch weniger, als was auf den Markt gebracht und zum Verkauf angeboten wird. Was wissen wir von dem Inhalt jener meist erst später merkwürdig gewordenen Pulte, wo so manches zurückgewiesene Product liegen geblieben ist und vielleicht erst nach Jahren bei günstigerem Wind und Wetter zur Geltung kommt, wofern es nicht vom Sturm in die Tiefe gezogen wird, um nie wieder aufzutauchen! Was wissen wir, wie manches echte und noch von wahrem Enthusiasmus getragene Talent im Stillen wirkt und schafft — wie manches andere nur deshalb zu keiner rechten Ausbildung gelangt, weil es ihm an geeigneter Gelegenheit fehlt, sich zu vervollkommnen? Ohne sich in diesem Punkte gerade allzu weichherzigen und sentimentalen Träumen und Illusionen hinzugeben — da man vielmehr bedenken muss, wie ungeheuer schwierig es ist, nach Erscheinungen wie die des vorigen und dieses Jahrhunderts Bemerkenswerthes und Grosses hervorzubringen —, darf man doch auch nicht zu absprechend verfahren, eingedenk der Lehren, die die Geschichte in nicht wenig Fällen gegeben hat.

Doch lassen wir diese letzten Fragen dahingestellt; mögen sich die Culturhistoriker und Kunst-Philosophen derselben bemächtigen und untersuchen, ob unsere ganze heutige Kunst keiner weiteren Beachtung werth, und die Gegenwart überhaupt unfähig sei, eine lebendige echte Kunst zu erzeugen. Hier handelt es sich nur darum, ob ein Fachblatt sich von solchen Anschauungen leiten lassen darf. Vor allem leuchtet sofort ein, dass, wenn dies geschähe, alle Productionen der Gegenwart mit demselben stereotypen Refrain abzufertigen wären: »Nachklang dessen, was zuvor die Meister geschaffen; — blosser Reflex eines kleinen Ich; — Producte mechanischer routinirter Handwerksfertigkeit.« Da würde man denn mit dem Recensiren bald fertig sein, die Leser aber würden, von tödtlicher Langeweile befallen, d. Bl. aus der Hand legen und kaum einen weiteren Gewinn für ihr Wissen daraus erhoffen können. Alle Achtung vor dem Ernste des

Philosophen, der überall nach dem letzten Seinsgrunde, nach der Berechtigung aller Dinge fragt; aber was soll ein Fachblatt, welches gerade in der Analyse seine Thätigkeit findet, mit der einfachen Negation der Gegenwart? Die Kritik hat die Pflicht, nach jeder Richtung eine befriedigende Zukunft anbahnen zu helfen, sie muss daher der Production beständig zur Seite gehen; die öffentlichen Zustände aber bedürfen einer solchen Anleitung, dass das Bessere oder Gute Platz und Pflege findet und sich neben dem Schlechten behaupten kann. Eine Zeitung muss daher mit rastloser unermüdlicher Theilnahme die Regungen und Leistungen der Zeit verfolgen und jeden lebensfähigen Keim mit aller kritischen Schärfe wohl, aber auch mit wahrem Interesse untersuchen. Mag immerhin des Guten und Lebensfähigen oder eine weitere erfreuliche Entwicklung Versprechenden verhältnissmässig wenig vorhanden sein; den Spruch über die gesammte Gegenwart überlässt man denn doch wohl am besten der — Zukunft.

Kritische Anzeigen.

Lieder für eine Stimme mit Pianoforte.

Heinrich Stiehl. Op. 42. Auf! Psalter und Harfe! Gedicht von Spitta. Hymne für eine Singstimme. Pr. 5/6 Thlr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ad. Jensen. Op. 9. 8 Lieder nach Gedichten von Traeger für eine mittlere Stimme. Pr. 1 Thlr. Ebendaselbst.

Max Zenger. Op. 1. 6 Lieder für Sopran. Pr. 5/6 Thlr. Ebendaselbst.

Max Bruch. Op. 15. 4 Lieder. Pr. 5/6 Thlr. Ebendaselbst.

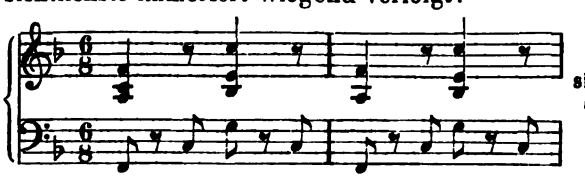
C. Gounod. Quand tu chantes (Wenn des Abends), Serenade aus »Panorama musical p. l. chant«. Nr. 41. Pr. 10 Ngr. Berlin und Posen, Bote und Bock.

—*s*. Wir wollen die vorliegenden Lieder möglichst selbst zum Leser reden lassen und ihn bitten, sein Urtheil über dieselben darnach ins Klare zu bringen.

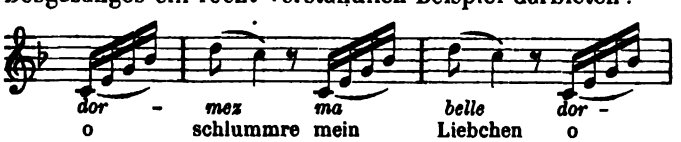
Gounod, der Verfasser des französirten Faust, der Erfinder der Méditation über das bekannte Präludium von Bach, introducirt sich in obiger Sérénade, poésie de Victor Hugo, deutsch von G. Ernst, als Lyriker. Das Wörtchen »bercée« im Anfange seines Textes:

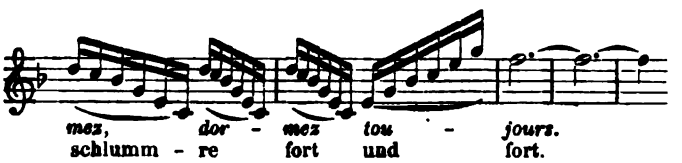
Quant tu chantes bercée
Le soir entre mes bras —

bestimmt ihn zu folgendem Wiegenmotive, welches als basso ostinato in beliebter französischer Manier uns während des ganzen nicht kurzen Ständchens aufs unnachsichtlichste immerfort wiegend verfolgt:



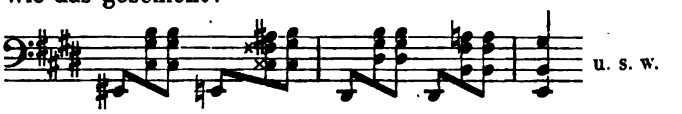
Sollte dem geehrten Leser über diese Vorstellung im Kopfe schwindlig werden, so kann Referent aus eigner Erfahrung diese Wirkung vollständig begreifen. — Von der Melodik des Lyrikers Gounod möge folgender Schluss seines Liebesgesanges ein recht verständlich Beispiel darbieten:



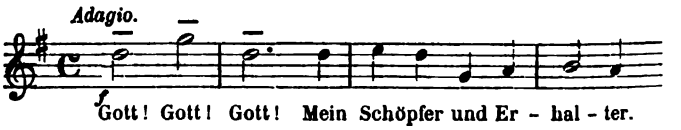


Somit sei diese Sérénade geschickten Clarinettisten angelegentlich empfohlen.

Wir machen einen gewaltigen Sprung, indem wir hierauf das 42. Werk Heinrich Stiehl's unsern Lesern vorführen. Der Verfasser nennt es Hymne. Der Ausdruck ist in seiner ursprünglichen Bedeutung freilich sehr allgemein. Wir müssen aber dem Missverständnisse vorbeugen, als sei in der hier gewählten Anwendung die übliche zu verstehen. Man denke nicht an die kirchlichen sogenannten »Hymnen«, die in ideeller Concurrenz mit dem Kirchengesang und Choral der Gattung nach rein religiös-lyrisch und der Form nach liturgisch im weiteren Sinne gehalten sind. Heinrich Stiehl's Hymne hat einen sehr ausführlichen Apparat descriptiver Exposition zu überwinden, bevor sie zu sich selbst kommt, d. h. religiös-lyrisch wird, ohne freilich auf eine liturgisch mögliche Form Anspruch zu erheben. Der beschreibende Theil, anknüpfend an den Psalm: »An den Wassern zu Babel«, bewegt sich zuerst in G-moll 4/4 Andante sostenuto; darauf wendet er sich bald nach B-dur 6/8 Andantino quasi Allegretto. Der Gesang schliesst sich hier so viel wie möglich eng an die Worte und ihre beschreibende oder referirende Mission an. Die Begleitung folgt mit einem namhaften Aufgebot an Tonfülle. Zu eigentlichen melodisch abgerundeten Sätzen kommt es nirgends. Auch wird die Tonart, B-dur, bald aufgeopfert, um durch eine unglaubliche Verwechselung des aus Fis-dur rasch erreichten 4/4 Akkords in Gis-moll mit dem 4/4 Akkorde dem E dur Platz zu machen. Man lese wie das geschieht:



Aber auch das E-dur hält nicht lange Stich. Es findet bald einen Ausweg, um nach Fis-moll zu entkommen. In dieser Tonart kehrt der viertheilige Takt wieder und führt sich im feierlichen Andante fortissimo ein mit einem zweigliederigen Sätzchen von 8 Takten, welches nach der langen Unbeständigkeit und so vielen Täuschungen etwas beruhigt. Aber es hält nicht Stich; es sucht sich rasch einen Weg nach D-dur, um nun ein Harfensolo — schade! dass hier nicht Harfe verlangt ist — einzuführen, welches eine ganze Seite (S. 9) füllt, um nach G-dur zu moduliren, welches, obwohl so viel Kraft und Scharfsinn daran gesetzt worden, da es nun wirklich auf der Dominante erscheint, dennoch unerwartet und überrumpelnd auftritt. Nun aber ist das Eis gebrochen und die von breitem Arpeggio getragene Stimme erhebt sich zum Hymnus mit den Worten:



Dieser Gesang bewegt sich im ununterbrochenen, fast allzu stürmischen Affekte nun noch 6 Seiten lang und die Harfe tönt säuselnd nach.

Wir haben weiter nichts hinzuzusetzen, als dass statt des gewählten Textes religiösen Inhalts jeder andere unbeschadet des musikalischen Verständnisses substituirt werden könnte. Auf diesen Mangel wirklich religiösen

Ausdruckes machen wir Alle aufmerksam, welche religiöse Musik nicht lieben und empfehlen diesen das 42. Werk des Herrn Heinrich Stiehl, der auf anderen Gebieten sicherlich heimischer ist als hier, wo man vor Allem Innerlichkeit fordern muss.

Die folgenden drei Hefte stellen sich in den Bereich der deutschen Lyrik. Dies ist die einzige Gemeinschaft, welche sie miteinander theilen, wenn wir davon absehen, dass sie sämmtlich aus derselben Verlagshandlung hervorgegangen sind. Im Uebrigen sind sie so verschiedenartige Erscheinungen, dass wir nothwendig jedes Heft gesondert und für sich betrachten müssen.

Von Max Zenger, der bereits, wie bekannt, eine Oper geschrieben und in München aufgeführt, liegt ein Heft Lieder als Op. 1 vor. Die naive volksliedartige Stimmung des ersten Liedes von Otto Horn »Was lachst du mir mein rosiges Kind« wird man nicht ohne Antheil begrüssen. Was daran etwa auffallen möchte, wäre dies, dass der Verfasser seine Lieder für die Sopranstimme bestimmt und sie einer jungen Dame widmet. Man könnte fragen, ob diese junge Dame oder eine andere Sopransängerin den Verfasser meinen müsse, indem sie ihn singend »mein rosiges Kind« nennt, oder etwa ob eine Freundin zu supponiren sei. In diesem Falle wäre freilich kein rechter Sinn in dem Liede, dessen Pointe in den Schlussversen gelegen ist:

»Wenn ich dich liebe, junges Blut,
Dann müsstest du weinen,
Ja weinen.«

Wir wollen die Sache auf sich beruhen lassen und uns der Hoffnung hingeben, dass Max Zenger sich selber treu bleiben werde, indem er das Gebiet des Einfachen, Natürlichen, Naiven sorgfältig in Pflege nehmen möge, wo er mit dem ersten Liede seines Op. 1 offenbar sich einen Freipass erworben hat. Zwar ist ein zweiter Versuch auf demselben Gebiete, Nr. 3 »Die Spinnerin«, weniger glücklich ausgefallen. Es fällt die Musik dieses Liedes leider etwas ins Triviale. Es giebt zu demselben eine alte Melodie, die wohl mancher Zeitgenosse von seiner Mutter, welche sie von ihrer Mutter gelernt, zur Guitarre hat singen hören. Solche Lieder gehören in die Zeit, wo man noch am Spinnrocken sich mit schelmischen losen Scherzen zur Arbeit ermunterte! Man sollte diese ehrwürdigen Todten nicht wieder aufwecken. Denn die Gegenwart hat weder Verständniss dafür, noch Freude daran. Uebrigens möchten wir dem jungen Autor rathen, sich gegen eingebildete Schmerzen und Leidenschaften sicher zu stellen. Seine schmerzlichen Lieder im Op. 1 zeigen, dass solcher Inhalt den gesunden Sinn beeinträchtigt und auf die ganze Ausdrucksweise nachtheilig einwirkt.

Die Gegenwart ist arm an frischen unverstellten Gemüthern, wie die Kunst derselben zu ihrer würdigen Pflege so hochnöthig bedarf. Mögen daher die jüngeren Pfleger der schönen Muse treu und aufrichtig an ihrem Gesetze festhalten, welches im Wesentlichen nichts anders verlangt, als einfach und wahr zu sein und nicht mehr und minder zu sagen, als was man muss und weiss, vorausgesetzt, dass man etwas Ordentliches wisse.

Auch für Herrn Ad. Jensen möchte dieser Rath sich wohl schicken. Seine Production, welche oft eine allzu üppige Fülle benachtheiligt, wird, wie nicht zu zweifeln ist, an fesselnder Wirkung ungleich gewinnen, wenn sie erst einmal aus dem Quell eines abgeklärten, durch das Leben zur Realität hinangeführten einfacheren Empfindens und Strebens geschöpft sein wird. Der Eindruck, welchen das vorliegende Heft des Verfassers macht, ist der des Erzwungenen, wir möchten sagen Tendenziösen; als schiene es dem Autor Pflichtsache zu sein, mit seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte eine neue Wendung ihrer Entwickelung auf alle Weise erzielen zu müssen. Dieses Streben scheint, wenn auch nicht gerade als der nächste Anstoss, so doch als leitendes Princip auf die productive Thätigkeit des Verfassers dieses Liederheftes bestimmend einzuwirken. Aber schwerlich wird ein solches Streben zum erwünschten Ziele führen. Das wahrhaft Neue lässt sich eben nur finden, aber nicht mit Erfolg suchen, viel weniger erzwingen. Eine einfache, aus warmer starkbelebter Empfindung hervorblühende Melodik, eine klar gegliederte Eurythmie im Satzbau getragen von lebendig bewegter, edler Harmonik mit liebevoll gehandhabter gelenkiger Stimmenführung: Das sind die Postulate und »Tendenzen« oder Principien, welche die Feder des Liedercomponisten der Gegenwart und aller Zeiten zu leiten haben und die leider all zu oft — und mit fühlbarem Nachtheile für die Ergebnisse des ins Unermessliche langenden Strebens — unerreichbaren Zielpunkten eines ohnmächtigen Ehrgeizes, einer verfänglichen Grossmannssucht und dergl. m. aufgeopfert werden. Wir räumen bereitwilligst ein, dass Ad. Jensen an mancherlei interessanten Einfällen in dem vorliegenden Liederhefte Op. 9 nichts weniger als Mangel bewiesen hat. Auch versteht er sich darauf, seine Harmonik von allen möglichen Seiten schillern und spielen und nicht selten anmuthend wirken zu lassen. Ja fast in allen diesen 8 Liedern fühlt man den Hauch der Wärme, die auf den Boden strahlte, aus welchem sie hervorgewachsen sind. Und doch — trotz aller dieser sehr schätzbaren Eigenschaften — vermögen diese Arbeiten Jensen's nicht dauernd zu fesseln. Man fühlt überall die Absicht und ist verstimmt. Die Lieder sind nicht frisch weg aus einem vollen Herzen geströmt. Einen Mangel fühlt man wesentlich durch alle hindurch, den Mangel an Ehrfurcht und Respect vor der schönen Form, welche auf dem Fundamente des edlen Maasses, der Wohlordnung, Selbstbeschränkung beruht und sich in einer durchsichtigen, besonnen angelegten Architectur des Satzes und seiner Gliederung, in körniger Gedrungenheit, Kraft und Einfachheit und in der Heilighaltung des Wohllautes überall unverkennbar kundgiebt. — Nach diesem müssen wir darauf verzichten, unsere Meinung durch Beispiele aus dem Hefte zu belegen und auf die einzelnen Lieder je besonders einzugehen. Im letzten Liede findet sich ein musikalisches Motiv mit den Textworten:

Die Veilchen kamen über Nacht

und später anders rhythmisirt und gewendet bei den Worten:

Die Aermsten haben keine Ruh.

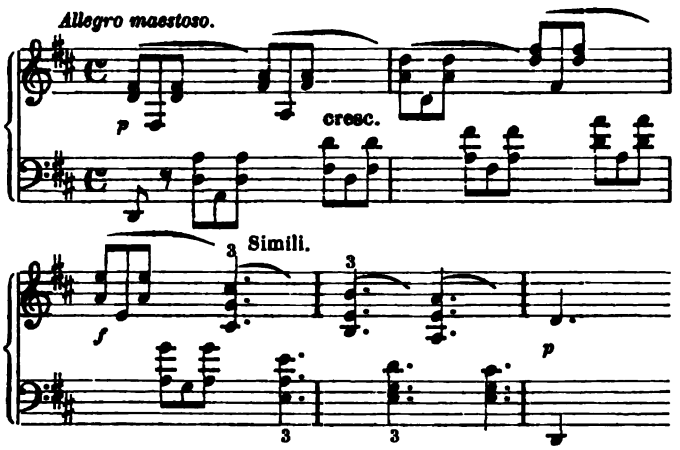
Dasselbe Motiv tritt schon in einem der früheren Lieder des Heftes: »Im Verborgenen« auf, wo die Worte lauten:

»Manch Veilchen, das im Grünen blaut,
Von keinem Auge wird geschaut —«

Durch diese motivische Rückschau scheint ein psychischer Zusammenhang unter den einzelnen Stücken angedeutet zu werden. Allein ausser der gedachten motivischen Beziehung hat sich davon eine weitere Spur nicht entdecken lassen. Und ohne dass wir mit dem Autor rechten wollen über dieses Hineingeheimnissen einer verschleierten poetischen Tiefsichtigkeit und Intention, beruhigen wir nur die Singenden, welche, wie wir, durch die bezeichnete Entdeckung etwa angeregt, nach dergleichen suchen möchten, ohne zu finden.

Das Heft von Max Bruch, Op. 15, begrüssen wir als freundliche Gabe einer keuschen, jugendlich vollathmigen

Muse mit aufrichtigem Vergnügen. Wir thun dies trotz offenbarer Mängel und Erscheinungen in der Factur der Lieder, welche dem höchsten Maassstabe der Kritik nicht gewachsen sind. Ja das zweite der vier Lieder »Gott« mit seinem, den beabsichtigten Schwung in eine steife, gespreizte Phrase verkehrenden, Ritornell



möchten wir lieber in dem Hefte ganz vermissen. Trotz der durch mannigfaltige ff und fff angedeuteten Absicht eines die höchste Kraft zu erreichenden Schwunges des Ausdruckes kommt es denn doch nicht zum würdevollen Austrage des künstlerischen Vorwurfs. Die in der harmonischen Constellation allein zu gewinnende körnige Kraft, bei der es weniger, wie hier, auf Weitschichtigkeit und Tonfülle der Akkorde, als vielmehr auf die harmonischen Motive selbst und den ehernen, eisenfesten Gang der Bässe ankommt, hat Max Bruch entweder nicht gesucht oder nicht gefunden. Und so lässt dies Lied, das einer rücksichtslosen Kraftentwickelung sehr anregend entgegen gekommen wäre, unbefriedigt. Die andern drei Stücke zarter, träumerischer und schwärmerisch weicher Färbung ziehen dagegen entschieden an. Ist auch die Declamation nicht überall gefügig, die Melodik nicht immer recht flüssig und sangbar, so lässt der poetische Hauch, welcher das Ganze durchwärmt, dergleichen allenfalls verschmerzen. Und so wollen wir denn auf diese Lieder, namentlich »Lausche lausche!«, »Im tiefen Thale«, beide von H. Bone, und »Goldene Brücken« von Geibel als willkommene Frühlingsgaben mit aufrichtiger Freude aufmerksam machen.

Verbindender Text für Beethoven's Musik zu Goethe's Egmont

von Michael Bernays.*)

(Ouvertüre.)

Dumpf grollt der Aufruhr in den Niederlanden;
Das Flammenwort der neuen Lehre hat
Der schlichten Bürger ruh'gen Sinn entzündet;
Nur unmuthsvoll beugt sich das Volk dem Joch,
Das Spaniens Uebermacht ihm drückend aufzwingt:
Es spürt die eigne Kraft und regt sich kühn.
Doch vor der Waffe scheut die Hand noch; Furcht,
Aus langgewohnter Zwingherrschaft erzeugt,
Hält noch im Bann die gährenden Gemüther.
Und wenn die Männer sich zum Fest versammeln,
Dann schallt kein freudig Wort aus ihrer Mitte:
Nur von des Volkes Nothstand reden sie,
Das bang erseufzt, und von des Spaniers Dräun,
Der mit Gewaltthat frech sich unterfängt,
Dem neu erstandnen Gotteswort zu wehren,
Dass es erleuchtend in die Geister dringe, —
Und wie der Plage täglich Plage zuwächst,
Und Last auf Last sich unerträglich häuft.
Aus trauervollem Herzen steigt die Rede
Bald keck, bald schüchtern auf. Doch hell erglänzt
Die Freude auf den ernsten Angesichtern,
Wenn jener Männer Name laut erklingt,
Die gern das Volk als seine Schirmer preist,
Als gottgesandte Retter in der Noth.
Und jubelnd tönt's aus jedem Mund: »Oranien!
Er ist der Weise, schweigsam, wohlbedächtig;
Was kommen muss, sieht er voraus; sein Rath
Ist stets untrüglich.« — Aber heller noch,
In vollern Tönen rauscht der Jubel auf,
Wenn Egmonts Name durch die Lüfte schallt.
Umstrahlt von Heldenruhm, im Glanz der Jugend,
Frei, hocherhobnen Hauptes, sichern Schritts
Geht er in ritterlicher Pracht einher,
Als ob mit ihrer Schätze reicher Fülle
Die Welt ihm angehöre; mag Gefahr
Aus Abgrundstiefen lauernd ihn bedrohn,
Er wandelt keck am jähen Abgrund hin,
Des flüchtgen Lebens flüchtge Gabe haschend,
Dem Freudenrausch des Daseins hingegeben,
Wenn schon Verderben seinem Haupte naht.
So treuen Sinnes seinem Volk verbunden,
Herrscht er, geliebt, im Herzen seines Volks,
Das seiner Sitten edle Milde rühmt,
Und oft mit freud'gem Staunen zu ihm aufschaut. — —
Doch, wenn ihm alle Herzen freudig huld'gen,
Ein Herz, es ist vor allen sein! — Umfangen
Von enger Häuslichkeit friedsamer Stille,
Blüht' ihm empor die schönste Mädchenblume:
Für ihn nur hat sie Duft und Farbenglanz
Und keine andre Hand darf sie berühren.
Ob fern der Held auch weilt, ihm folgt des Mädchens
Erregter Sinn, schwingt sich in kühnem Fluge
Ihm nach aus ihres Häuschens niedern Wänden
In Schlacht und Kriegstumult; das frische Lied
Mag ihres Herzens Wünsche wohl verrathen.

(Clärchens Lied: »Die Trommel gerühret!«)

Ihr füllt des Helden Bild allein die Seele,
Der zu ihr niederstieg aus seiner Höhe;
Versunken ganz in süssen Liebestraum,
Denkt sie dem Wunder nach — nicht kann sie's fassen —
Dass ihr der Grosse, Herrliche gehört.
Hinausgeführt aus enger Lebensschranke,
Nur mit dem Blick des Mitleids kann sie schaun
Auf ihn, der still in bangem Liebessehnen
Sein Dasein aufzehrt; schweigend duldet er,
Sein Auge nur spricht Lieb' und stillen Vorwurf.
Nun steht er einsam da; von Schmerz bewältigt,
Von jeder Kraft verlassen, hoffnungslos,
Entlastet er das Herz in trüber Klage.

(Erster Zwischenact. Andante und Allegro con brio.)

Entfesselt endlich ist des Volkes Wuth
Und durch die Städte stürmend ras't Empörung.
[In wilder Willkür dringt sie, ungebändigt,

*) Wir theilen unseren Lesern obiges neue sehr gelungene Gedicht, welches zum ersten Mal in einem Concert in Bonn am 26. Februar 1863 vorgetragen wurde, in der Hoffnung mit, dass es allmählig das Mosengeil'sche, ohne Frage schwächere, verdrängen werde. Es erscheint übrigens demnächst bei Breitkopf und Härtel für den Concertgebrauch in selbständigem Abdruck.

Verheerend vor; nicht schonet ihre Hand
Den Schmuck des Heiligthums, und ihren Pfad
Bezeichnet wüstes Grauen der Zerstörung.]
Will schon der kühne Bau zertrümmert nieder
Zu Boden sinken, den der Spanier einst
Mit eiserner Gewalt hoch aufgethürmt? —
Der Klang der Glocken, die dem Aufruhr läuten,
Hallt weit umher; schon in des Spaniers Ohr
Tönt er verderbendrohend. Alba sammelt
Das Söldnerheer; er spinnt den Plan der Rache,
Mit finsterm Blick an seiner Spitze schreitend:
Auf jene Häupter, die so stolz sich heben,
Im Licht des Ruhmes ihrem Volke leuchtend,
Soll der Vernichtung schneller Wetterstrahl
Herniederfahren, dass die Völker zittern.
Schon schwebt heran auf Egmonts Haupt die Wolke,
Die jenen Strahl in dunkelm Schoosse birgt.
Doch des Verderbens Ahnung bleibt ihm fern.
Ins schöne Leben wendet er den Blick,
Das ihn mit frischem Reize lieblich lockt;
Aus seiner freien Seele schweben auf
Die Bilder heller Zukunft: höher stets
Will er die mächtgen Heldenschritte lenken,
Den höchsten Kranz dem Schicksal abgewinnen.
Da naht mit weisem Wort der weise Freund,
Der klar im vorbedächtgen Geist erwogen,
Wie nahe die Gefahr, wie schwer die Rettung.
Aus seiner Heldenträume weitem Flug
Lenkt er zurück des Freundes sichern Sinn
Zur bangen Wirklichkeit: das Todesnetz
Ist schon gespannt, das sie umfangen soll;
Vom schlauen Jäger sind sie schon umstellt,
Ein Pfad allein verheisst noch Heil und Rettung.
Doch stolz in ritterlichem Selbstvertrauen
Verschmäht die Warnung der Verblendete,
Er schliesst das Auge vor dem düstern Schreckniss,
Er wendet ab den Fuss vom Pfad der Rettung.
Noch einmal spricht das treue Warnungswort
Der ernste Freund mit thränenschwerer Stimme,
Die Mahnung tönt umsonst, und unabwendbar
Droht näher schon und näher das Verhängniss.

(Zweiter Zwischenakt. Larghetto.)

Will trübes Sinnen Egmonts Stirne furchen,
Tönt ihm ins Ohr der Warnung Stimme nach?
Doch vor der Liebe süsser Lockung muss
Sie bald verhallen. — Die Geliebte harrt,
Und was sie sinnt und fühlt und jauchzt und weint,
Ihm gilt es, ihm! — Und aus bewegtem Busen,
Drin Wonn' und Weh in stetem Wechsel wogt,
Steigt auf mit wunderbarem Ton das Lied,
Das ewge Lied von Schmerzenslust der Liebe.

(Clärchens Lied: »Freudvoll und leidvoll.«)

Nun windet um dein holdes Haupt das Glück
Den vollen Kranz! Der Seligkeiten Fülle
Ist dir bereitet! — Der Geliebte naht,
Eil' ihm entgegen mit dem Gruss der Liebe!
Im Prachtgewande glänzend steht er da,
Vom Schimmer ird'scher Herrlichkeit umleuchtet.
Du staunst ihn an — und ist er wirklich dein?
Ja, zweifle nicht! Dein Egmont ist's; er hält
In seinen Armen dich, blickt dir ins Auge,
Beseligt dich mit heissem Liebeswort. —
Fern bleibt zurück das wüste Menschentreiben;
Wie auch des Lebens Sturmeswoge tost,
Ihr hört sie nicht. Auf leichter Wolke schwebt ihr
Hoch über alles Irdische hinweg,
Zu selgen Höhen trägt sie euch empor,
Wo schmeichelnd euch der Liebe Hauch umspielt.
Es ist das höchste Glück, das letzte Glück,
Und keine Freuden hat die Welt auf diese! —

(Dritter Zwischenakt. Allegro. Marcia vivace.)

Schwer lastet jetzt der Druck ob allem Volk.
Die Söldnerschaaren sind ins Land gezogen,
Und der Empörung Wuthschrei ist verstummt.
Behutsam, scheu und ängstlich schleicht ein Jeder,
Und wagt mit leiser Lippe nur zu flüstern.
Verdunkelt scheint das frohe Licht des Tages,
Als sei ein Schleier übers Land gebreitet,
Der alles hüllt in seine düstern Falten.
Verschlossnen Sinns, den unverwandten Blick
Starr hingerichtet auf das Ziel der Rache,
Ein finster drohnder Herrscher, waltet Alba,
Das Richterschwert in fester Hand. Und sorglos,
Im heitern Sinn dem Wort des Königs trauend,
Tritt Egmont über des Palastes Schwelle,
Tritt ruhig vor den unbeugsamen Feind,
Mit freiem Blick, mit offnen Herzensworten,
Für seines Volkes heilge Rechte spricht er,
Die jetzt so frevelhaft geschändet worden.
Und da der Gegner ihn mit list'gem Wort
Versucht und reizt, zeigt Egmont unverhüllt
Den freien Sinn, die lautre Heldenseele.
Soll er zur Knechtschaft seinen Nacken beugen,
Der rohen Willkür sichre Pfade bahnen,
Wehrlos sein Volk in Henkershände liefern?
O, nimmer, nimmermehr! — So strömt sein Wort,
Frei, unaufhaltsam, mit der Wahrheit Kraft. —
Zum letzten Mal erhebst du dich, o Held,
Für deines Volkes heilge Freiheit! Zuckend
Fährt nieder auf dein todgeweihtes Haupt
Der jähe Blitz, der dich zerschmettern soll.
Dicht schliesst sich um dich her der Schergen Reihe.
Den Pfad der Rettung hast du jüngst verschmäht,
Jetzt kann dein Fuss nur einen Pfad betreten,
Den Pfad zum Kerker; seine schwarzen Pforten
Stehn dir geöffnet! Das du oft im Feld,
Zum Schutze deines Königs schwangst, dein Schwert,
Gieb es von deiner Seite, du bist wehrlos.
Gedenkst du jetzt der treuen Warnungsworte?
Die Warnung ist erfüllt: dein harrt der Tod.

(Vierter Zwischenakt. Poco sostenuto, Larghetto und Andante agitato.)

Wen jagt die wilde Angst durch düstre Gassen
Im Graun der Nacht? Wer irrt so bang umher
Und ruft verzweiflungsvoll den Namen Egmont,
Den theuern Namen, dem sonst Tausende
Entgegenjauchzten, den jetzt Niemand nennt?
Das Mädchen ist's, das jüngst noch hochbeseligt
In seinem Arm geruht. Zur Heldin hat
Das scheue Mädchen sich emporgerafft.
Begeistert in des Schmerzes Uebermaass,
Will sie der Bürger trägen Arm bewaffnen;
Entriegeln will sie seines Kerkers Thore,
Zurück ihn führen in das Licht der Freiheit.
Darf Er denn fallen, Er, der Einzige?
Das grässlich Ungeheure soll geschehn?
Mit Ihm fällt alles nieder, Recht und Freiheit! —
Vergebens ruft sie auf zum Kampf; Entsetzen

Lähmt jede Hand, aus jedem Antlitz starrt ihr
Nur bleiche Furcht entgegen. — Rettungslos,
Von des Geschickes ehrner Hand ergriffen,
Muss Egmont fallen, für sein Volk ein Opfer.
Doch sie geht ihm voran durch Todesnacht.
Wie kann sie noch auf dieser Erde weilen,
Die Er verlässt, auf dieser dunkeln Erde?
Ihm galt ihr Leben, ihm gilt auch ihr Tod.
Umschattet dich des Todes Fittig schon? —
Noch einmal flammt das Licht und nun erlischt es.
Gelöset aus den Banden ird'scher Qual,
Streb' auf zum ewgen Licht, befreite Seele! —

(Musik, Clärchens Tod bezeichnend.)

Der heitern Blicks das Dasein überschaute,
Den mild im weichen Arm das Leben trug,
Er harrt gebannt in düstre Kerkermauern
Der letzten Stunde. — Jede ird'sche Sorge
Wich fern aus seinem Geist; verklärend ruht
Auf seinem Haupte schon des Todes Weihe.
Des schönen Daseins freundlicher Gewohnheit
Hat er den jungen Scheidegruss gegeben,
Hat der Geliebten liebevoll gedacht.
Nun ists vollendet, und des Lebens Dunkel,
Gelichtet ists vor seinem hellen Auge.
Zum letzten Mal will nun der süsse Schlaf
Lieblich erquickend auf ihn niederthauen.
Dann wird im Traum er holde Wunder sehen:
Die Kerkerwand wird weit sich ihm eröffnen,
Von Himmelsglanz umflossen schwebt zu ihm
Die Freiheit, die Geliebte; Sieg verheisst sie
Dem rüstgen Volk, und ewgen Ruhm dem Helden. —
Schon wallt der Schlummer lind um seine Sinne,
Und sanft entquillt das weiche Wort den Lippen:

Melodram.

»Süsser Schlaf! Du kommst wie ein reines Glück, ungebeten, unerfleht am willigsten. — Du lösest die Knoten der strengen Gedanken; vermischest alle Bilder der Freude und des Schmerzes. Ungehindert fliesst der Kreis innrer Harmonien; und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn versinken wir und hören auf zu sein.«

(Musik zu Egmonts Traum.)

Hat er dein Haupt berührt, der volle Lorbeer?
Hat ihre reine Hand ihn dir geboten?
So ist er dein! Du bist der Held des Siegs!
Wenn tückische Gewalt dich niederwirft,
Im Tode musst du auferstehn! Dein Name
Wird deinem Volk voran zur Freiheit leuchten.
In blutger Feldschlacht hast du oft gesiegt,
Den höchsten Sieg erringst du jetzt im Tode.
Kein Klagelaut erschalle, wenn der Held
Glorreich im Tod den Heldenlauf vollbringt:
Ihn, den der ewge Lorbeer stolz umkränzt,
Den Sieger soll Triumphgesang geleiten!

(Siegessymphonie.)

Berichte.

Wien. ⊗ Als wenn die Kunstmusik in angeborner Fehde mit den Naturstimmen lebte, verstummt sie, sobald die ersten Nachtigallen schlagen. Der frühe Lenz, dessen wir uns in diesem Jahre erfreuten, hat der Concertsaison ein rasches Ende bereitet. Vielleicht ist Ihren Lesern ein resumirender Rückblick auf die grosse und bunte Musikbewegung nicht unwillkommen, welche wir die »Saison 1862—1863« nennen.

Auffallend ist vorerst das beinahe vollständige Verschwinden des Virtuosenthums. Die reisenden Virtuosen, denen doch Wien als einer der wichtigsten Angriffspunkte gilt, haben uns diesmal fast gänzlich im Stich gelassen. Vier Pianisten und ein Violinspieler: das war Alles. Das Vierblatt vom Clavier bildete A. Jaell, Gustav Satter, Heinrich Ketten und — mit einiger Ueberwindung nennen wir die Rose neben den Tulpen — Johannes Brahms. Dass der Letztere zwar zu den geistvollsten, fesselndsten Clavierspielern, aber nur sehr uneigentlich zu den »Virtuosen« gehört, ist zur Genüge bekannt. Sein Spiel hat trotz mancher technischen Schleuderhaftigkeit, deren Beseitigung wohl vollkommen in der Gewalt des Spielers läge, hier begeisterte Anerkennung gefunden. Mehr noch in Privatkreisen, wo Brahms von jedem äussern Zwang sich befreit fühlt, als im Concertsaal, der doch immer Hörer von sehr verschiedenen Ansprüchen und Bildungsstufen versammelt. Dass Brahms als Componist hier Anklang fand und in musikalischen Kreisen feste Wurzel fasste, dürfte in seiner Carrière ein bedeutsames Moment bilden. Mittlerweile ist er auch, wie Sie Ihren Lesern schon gemeldet haben, mit etwas schwacher Majorität zum Chormeister der Wiener Singakademie erwählt worden. Es verlautet jedoch bis zur Stunde noch nichts, ob er die Wahl auch angenommen. — Von den Herren Satter und Ketten gelüstet Sie wohl nicht mehr zu hören: ersterer ist der personificirte Humbug, prahlerisch-gemein als Spieler, Componist und insbesondere als Regisseur seines Ruhmes. Ketten ist ein begabtes Wunderkind, dem leider ungeschickte Freunde und ein eitel-glücklicher Papa den Kopf verdreht haben.

Ferdinand Laub, dessen vollendete Bravour hier in dem Vortrag von Joachim's geistreichem »Ungarischen Concert« den grössten Triumph feierte, liess seinen Soloconcerten eine Reihe von sechs Quartettsoiréen folgen. Diese Productionen fanden viel Anerkennung, allein wenig Besuch, da sie schon zu weit gegen den April sich hinstreckten und das Publikum bereits etwas apathisch vorfanden. Laub ist durch seinen imponirend kräftigen Ton zum Primgeiger wie geschaffen, Stücke wie der erste Satz des Mendelssohn'schen Octetts wachsen unter seinem Bogen zu riesiger Grösse. Im Ausdruck des Zarten, Feinen, Geistreichen steht er Hellmesberger nach, dessen Quartettgesellschaft überdies den Vortheil eines mehrjährigen fleissigen Zusammenspiels besitzt. Diese nur durch langes gemeinsames Wirken zu erringende musikalische Verwandtschaft und Intimität von vier Spielern schlagen wir hoch an. Nicht blos weil sie der technischen Ausführung die letzte Feile verleiht, sondern weil sie allein dem geistigen Ausdruck des ganzen Quartetts zu einer bestimmten Physiognomie verhilft. Nicht blos vom Solospieler, auch vom Quartett verlangen wir — bei aller Objectivität — den Hauch des Individuellen, die Persönlichkeit. In diesem Punkte, selbst in der rein technischen Vollendung des Zusammenspiels, musste natürlich Laub's Quartett, dessen Glieder sich sehr rasch zusammengefunden, zurückstehen. Die Tüchtigkeit jedes Einzelnen (Schlesinger, Kässmayer, Kral) bleibt dadurch unangetastet.

Wenn Sie mich fragen, welcher Concertgeber in der abgelaufenen Saison äusserlich die grösste Sensation, den lärmendsten Erfolg davongetragen, so muss ich wahrheitsgetreu antworten: Richard Wagner. Dass nicht die Elite der musikalischen Bildung in Wien, sondern der Fanatismus einer exaltirten Partei und der Dilettantismus einer aufregungssüchtigen Menge diesen Enthusiasmus producirte, bedarf keiner Auseinandersetzung. Auf die Erfolge R. Wagner's werfen seine jüngsten Triumphe in Petersburg ein bedenklich grelles Licht. Wenn dieser angebliche Idealismus einer reformatorischen Musik die Russen, die bisher nur für ihren Glinka und für

Verdi schwärmten, so sehr entzückt, wenn dies halb rohe, halb blasirte Petersburger Publikum gar so schnell die sublimen Intentionen der Tristanmusik und der »Walkyren« kapirt, dann muss ihnen doch mit sehr sinnlichen, sehr handgreiflichen Mitteln imponirt worden sein. Wagner, der Concertreisende, mag sich dieser Erfolge freuen, Wagner, den Reformator und Idealisten, sollte es etwas stutzig machen, von den Russen so überaus schnell »verstanden« worden zu sein. So weit ist es hier allerdings nicht gekommen wie in Petersburg, wo ein Musiker, der gegen die Gratis-Mitwirkung bei Wagner's Benefice eine Einwendung wagte, »sofort aus dem Saal geworfen wurde«, wie die Brendel'sche Zeitung wohlgefällig mittheilt.

Je mehr die Virtuosenconcerte abnehmen, desto kräftiger und reicher blühen die Pflanzstätten classischer Musik bei uns auf. Acht philharmonische Concerte (von Dessoff dirigirt); sechs Orchesterconcerte der Gesellschaft der Musikfreunde (unter Herbeck's Leitung); acht Quartettsoiréen von Hellmesberger und sechs von F. Laub, — das ist eine Fülle von guter Musik, wie sie Wien noch vor wenigen Jahren kaum geahnt hat. Dazu kommen noch die Productionen der Singakademie (Bach's Matthäuspassion und geistliche Chöre) und des Singvereins (»Lazarus« von Schubert u. A.) und zahlreiche »Wohlthätigkeits-Akademien«. Das Wichtigste, was diese Concerte, namentlich an Novitäten brachten, haben Sie Ihren Lesern bereits kurz gemeldet: die beiden »Serenaden« von Brahms und die »Suite« von Lachner waren jedenfalls das Erheblichste. Die beiden »Preissymphonien« von Raff und Schäffer können nur dazu beitragen, die längst anrüchig gewordene Institution »allgemeiner Preisausschreibungen« völlig zu beseitigen.

Von hiesigen Kräften hat beinahe Alles, was Finger hat, Concerte veranstaltet. Besonders haben pianisirende Fräuleins mit Productionen, die meist ihre Kräfte weit überstiegen, sich bemerklich gemacht. Ein mehr in der Form einer Privatsoirée (bei Streicher) gegebenes Concert der Pianistin Julie v. Asten hob sich durch das gewählte Programm und die hübsche Ausführung vortheilhaft heraus. — Das von Freunden des Violinspielers H. Ernst veranstaltete Concert brachte einen Reinertrag von 1700 Gulden zuwege, welcher dem schwerkranken, liebenswürdigen Meister nach Nizza gesendet wurde. Sein Ruhm als Componist hat durch das »neue Streichquartett« wenig gewonnen.

Halle. *B.* S. Bach's Magnificat (Ausgabe der Bach-Gesellschaft 11. Jahrgang) wurde am 13. Juni durch die Singakademie unter der Leitung von Dr. Robert Franz (wohl zum ersten Male seit Bach's Zeiten) aufgeführt. Die Chöre darin sind von ausserordentlicher Grossartigkeit, waren auch gut studirt und klangen trefflich. Was die Solopartien betrifft, die in der Partitur hin und wieder ein etwas lückenhaftes Aussehen haben, da die bei Bach gewöhnliche Bezifferung der Orgelstimme fehlt und oft nur die Solostimme und der Continuo oder noch ein begleitendes Soloinstrument verzeichnet sind, so schien uns Vieles von Franz sehr sinngemäss bearbeitet, wie denn auch das Orchester ganz zweckmässig eingerichtet war. Hie und da schien uns aber des Guten in Bach'scher Polyphonie zu viel gethan, namentlich in Rücksicht auf mehrere Vertreter der Solopartien, die dem Dirigenten zur Verfügung standen. Wir wissen wohl, dass Bach seine Solostimmen häufig sehr instrumental behandelt, können aber hierin keinen so grossen Vorzug erblicken, dass man nicht eher etwas thun sollte, um der Stimme die Aufgabe, mit dem gesungenen Worte durchzudringen, zu erleichtern. In dem Duo für Alt und Tenor »Et misericordia« war es namentlich, wo die Stimmen erdrückt schienen. Mächtigeren Organen selbst würde es schwer geworden sein, hier mit Wirkung durchzukommen, da die Altstimme besonders auch noch leicht vom Tenor übertönt wird. Wir könnten Herrn Dr. Franz, falls er seine Bearbeitung, was im Ganzen sehr dankenswerth wäre, veröffentlichen sollte, nur rathen, noch etwas an der Fülle der Stimmen zu mässigen. Was das Terzett für 2 Soprane und Alt »Suscepit Israel« betrifft, so wird freilich kaum irgend eine Bearbeitung im Stande sein, die hier allzu reichlich wuchernden dissonirenden Durchgänge des Bach'schen Satzes zu verhüllen. Vielleicht ist anzunehmen, dass Bach die im Tenorschlüssel geschriebene Orgelstimme 16füssig gedacht, oder wenigstens durch ein Bordun verstärkt gespielt hat, denn wir können nicht läugnen, dass das Untersteigen der Altstimme unter den Grundbass hinaus oft eine üble Wirkung macht, nämlich ganz undeutlich und verworren klingt. — Die Singakademie gab sich alle Mühe, um das Werk zur Geltung zu bringen, auch das Orchester leistete was in seinen Kräften stand; störend wirkte nur, was freilich auch in andern und grössern Orten vorkommt, die unreine Stimmung und unvollkommene Intonation der Bläser. Bei Bach'scher Musik thut solche Unreinheit doppelten Schaden. Man kann aber freilich das Vollkommnere nicht fordern, da die pecuniären Mittel eines solchen Instituts sehr beschränkt sind; vielmehr muss man dankend anerkennen, dass so schwierige, fast die vorhandenen Kräfte übersteigende Aufgaben, wie dieses Magnificat, wenigstens so weit bewältigt werden, dass man eine annähernde Vorstellung von dem Werke erhält, ja in einigen Nummern sogar hohen Genuss findet. — Die übrigen Stücke dieses Concerts waren: Choral »Gieb dich zufrieden« und Duett aus der Cantate »Ach Gott wie manches Herzeleid« von S. Bach, »Maria wallt zum Heiligthum« von Eccard, und zum Schluss Mozart's Gmoll-Symphonie.

Nachrichten.

In Zittau fand am 10. Juni eine Kirchenmusikaufführung des Gymnasialchors unter Leitung des Herrn Cantor Fischer in der Johanniskirche mit folgendem Programm statt. 1) »Zu dieser österlichen Zeit«, Festlied von Joh. Eccard; 2) »Nun lob mein Seel' den Herren«, fünfstimmiger Tonsatz von Eccard; 3) »Ach Herr mich armen Sünder«, Tonsatz von Christoph Demantius, 4) Chaconne für Violine solo von J. Seb. Bach, vorgetragen von Herrn Beschwitz (die Mendelssohn'sche Pianofortebegleitung, von Herrn Musikdirector Albrecht auf der Orgel ausgeführt, machte bei der passenden Registrirung eine sehr gute Wirkung); 5) »Herzlich lieb hab' ich dich«, von J. H. Schein; 6) »O heiliger Geist«, Tonsatz von Samuel Scheidt; 7) »Jesus neigt sein Haupt und stirbt«, Passionslied für eine Singstimme mit Orgelbegleitung von Joh. Wolfgang Franck, gesungen von Frau Cantor Fischer; 8) »Du Hirte Israel«, Tonsatz von D. Bortniansky; 9) Introduction und Doppelfuge für Orgel (Op. 34) von Gust. Merkel, gespielt von Herrn Musikdirector Albrecht; 10) »Das Vaterunser«, Doppelcanon von Leopold Schefer. — Die vortreffliche Ausführung aller Tonsätze fand bei dem sehr zahlreich versammelten Publikum gerechte Anerkennung.

Aus Bad Schinznach wird der »Aargauer Zeitung« berichtet, dass der Aargauer Orchester-Verein daselbst am 10. Mai sein erstes »Jahresfest« abgehalten und dabei u. A. eine Beethoven'sche Symphonie unter der Leitung des Herrn Director Rabe von Lenzburg befriedigend ausgeführt habe. Ausserdem spielte Hr. Director Käslin von Aarau Beethoven's Violinconcert und wurden noch Gade's »Nachklänge zu Ossian« und Gluck's Iphigenien-Ouvertüre zu Gehör gebracht. Musikdirector Rabe ist ein Schüler von Fr. Schneider, dessen Oratorium »Absalon« durch denselben am 24. Mai in Lenzburg aufgeführt wurde. Das Werk ist Privatbesitz der Familie des verstorbenen Componisten und gelangte leihweise nach Lenzburg.

In Oesterreich sind bekanntlich in jüngster Zeit Staatsstipendien für mittellose aber hoffnungsvolle Künstler ausgesetzt worden. Die Summe, welche soeben unter 46 Bewerber zur Vertheilung kam, beträgt 10,000 fl. und es wurden diesmal musikalischer Seits die Componisten Goldmark und Kässmayer berücksichtigt.

Der Gesangverein in Merseburg brachte am 17. Mai unter Leitung seines neuen Dirigenten, Herrn Schumann, Haydn's »Schöpfung«

zur Aufführung. — Ebendaselbst veranstaltete Musikdirector Engel am 26. Mai ein »grosses Orgelconcert« (das achte seit Vollendung der neuen Orgel). Herr Thomas spielte darin S. Bach's Cdur-Tokkata und dessen Präludium und Fuge in A-moll. Der zweite Theil des Programms brachte ein Trio für Violine, Horn und Orgel von Thomas. Ausserdem sang Fräul. Busk Arien von Bach und Händel, Fräul. Hentschel aus Weissenfels eine Arie mit Horn- und Orgelsolo von Engel, und die Violinistin Frl. Bido spielte Beethoven's Fdur-Romanze und das Adagio des Mendelssohn'schen Violinconcerts und zwar mit Orgelbegleitung.

In diesem Monat findet in Frankfurt a. M. die 25jährige Feier der Mozartstiftung statt, wobei der Cäcilien-, Rühl'sche und Seibt'sche Verein mitwirken, Herr F. Hiller eine Ouvertüre aufführen, und die ehemaligen Schüler der Mozartstiftung, die Herren Hofcapellmeister Bott aus Meiningen, Max Bruch, Musikdirector Brambach in Bonn, dann der jetzige Schüler Herr Deurer durch verschiedene Compositionen vertreten sein werden.

Am 23. Juni sollte in Heiligenstadt bei Wien die Enthüllung eines kleinen Beethoven-Monumentes (Büste in Erz von Fernkorn) stattfinden und bei dieser Gelegenheit daselbst auch ein Concert veranstaltet werden.

Sonntag, den 14. d. M., kam in Mannheim zum ersten Mal M. Bruch's »Loreley« zur Aufführung und fand bei trefflicher Darstellung grossen Beifall.

Der bekannte Componist Ferd. Beyer in Mainz ist am 14. Mai daselbst gestorben.

In Florenz soll bereits seit zwei Jahren ein Gesangverein bestehen, der von einer Dame, Frau Jessie Laussot gegründet und geleitet ist.

Leipzig. Herr Dr. Schmid aus Wien hat seinen Gastrollen-Cyklus bereits geschlossen und zwar mit seinem dritten Auftreten in Nicolai's Lustigen Weibern. Wohlklang der Stimme, durchdachtes Spiel sind sehr anzuerkennen. Leider erschien die Intonation des Sängers nicht ganz rein, und ist zu beklagen, dass auch er von der Krankheit des süddeutschen Gesangs, dem beständigen Tremoliren, angesteckt ist.

ANZEIGER.

[157] **Neue Musikalien**

aus dem Verlage von **Falter und Sohn** in München.

	Thlr.	Ngr.
Berger, Ch., 3 leichte Sonaten für Violine und Pianoforte.		
Nr. 1. in Cdur	1	—
Nr. 2. in Fdur	1	—
Nr. 3. in Ddur	1	10
—— Mutterseelenallein. Transcription-Fantaisie pour Piano	—	15
—— Dasselbe, ganz leicht arrangirt	—	5
Daase, Rud., Münchener-Polka für Pianoforte. Op. 150	—	5
—— Les Sirènes. Polka-Mazourka brill. p. Piano. Op. 154	—	12½
—— Bavaria. Polka-Mazurka für Pianoforte. Op. 155	—	7½
Edelsberg, Bertha de, Magyar. Czárdás. Danse nationale hongroise pour Piano	—	7½
—— Philippinen-Polka für Pianoforte	—	5
Haydn, Mich., Deutsches Hochamt für 2 Singstimmen, 2 Hörner und Orgel-Solo (Nach dem Original-Manuscripte zum ersten Male herausgegeben)	2	15
Mozart, W. A., Maurerische Trauermusik für Physharmonika arrangirt von Ch. Berger	—	7½
Müller, Fréd., Parforce-Galop pour Piano	—	5
Schmidt, Ferd., Albumblätter. 6 Clavierstücke	—	22½
Siebenkaes, W., Ernst-Wolfram-Marsch für Pianoforte	—	7½
—— Münchener Turnerfest-Marsch für Pianoforte	—	5
Täglichsbeck, Th., 6 geistliche Lieder für gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass). Op. 45. Partitur	—	12½
Stimmen	—	25
Tombo, Aug., Gruss an die Tafelrunde. Polka-Française für Pianoforte	—	5

[158] **— Oboistenstelle. —**

Vom Musikverein und der Pfarrkirchenvorstehung zu Bozen kommt die Stelle eines **Oboisten** mit dem Gehalte von 400 fl. österr. W. oder 457 fl. R. und einigen Nebenaccidenzen im Betrage von circa 25—30 fl. gegen vierteljährige Kündigung bis 1. September d. J. zu besetzen, mit der besondern Verbindlichkeit zum Unterricht auf Holzblasinstrumenten durch wöchentlich 10 Stunden, und zur Leitung der Harmoniemusik.

Pianofortespieler dürften einen einträglichen Nebenerwerb finden.

Gesuche an die Musikvereinsvorstehung in Bozen bis 15. Juli.

Bozen, Ende Mai 1863.

M. Nagiller, Capellmeister.

[159] Im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in **Leipzig** sind soeben nachstehende Werke erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Tanz

Bravour-Mazurka für Sopran

mit Pianofortebegleitung

von

J. Val. Hamm.

Preis 15 Ngr.

Dieselbe für Pianoforte allein zu 2 Händen. Pr. 10 Ngr.

— — — — — 4 — — 12½ —

Dieses Fräulein **Désirée Artôt** gewidmete und von derselben im Concert vorgetragene Gesangstück ist ein Seitenstück zu dem so beliebten »Il Bacio« und wird sich als solches den Freunden dieser Gattung empfehlen.

Transcriptionen für das Pianoforte

von

S. THALBERG.

1) **Auf Flügeln des Gesanges,** Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy. Pr. 15 Ngr.
2) **Deuxième Morceau sur Lucrezia Borgia** (Scène et choeur du 2e acte) de G. Donizetti. Pr. 22½ Ngr.
3) **Air d'Amasily de Fernand Cortez** de Spontini. Pr. 17½ Ngr.

Zwei französische Volkslieder

(Brunettes)

für Sopran, Alt, Tenor und Bass

aus dem 17. Jahrhundert.

Partitur und Stimmen. Preis 20 Ngr.

(In Leipzig im 19. Abonnement-Concert am 12. März 1863 mit grossem Beifall aufgeführt.)

An die geehrten Abonnenten.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. Juli 1863. **Nr. 27.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Johannes Brahms. — H. Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen. — Bericht aus Berlin. — Nachrichten. — Anzeiger.

Johannes Brahms.

S. B. Das gebildetere Publikum, an das wir uns hauptsächlich wenden müssen, das bei der gegenwärtigen auf das vielseitigste angestrengten geistigen Thätigkeit nicht mehr wie früher ein Bedürfniss gedankenlosen Musikgenusses hat, daher nur das wirklich Bedeutendere berücksichtigt, pflegt an eine neue Erscheinung die Frage zu stellen: Was hast du mir zu sagen? Neues, Gehaltvolles, Interessantes in schöner kunstgemässer Form? Oder willst du mich vielleicht durch blosse Phrasen bestechen und birgst unter reichlichem Bombast nur längst Gesagtes und Bekanntes? Wohnt dir überhaupt so viel Tüchtiges, Eigenes inne, dass es sich der Mühe verlohnt, mich mit dir eingehend und mit dem Bewusstsein oder doch der Hoffnung zu beschäftigen, es mit Nutzen für Geist, Gemüth und Wissen zu thun, meinen Schönheitssinn bereichert, mein geistiges Bedürfen befriedigt und erhöht zu sehen?

Seitdem die Erörterung grammatikalischer Richtigkeit aufgehört hat, in der Kritik die erste Rolle zu spielen; seit man angefangen hat, es beschränkt zu finden, wenn die künstlerischen Erzeugnisse begabter Naturen mit dem Ellenmaasse pedantischer blos technischer Schulregeln gemessen werden; seitdem überhaupt die Kunst den Kinderschuhen entschlüpft ist und mehr die Frage nach dem geistigen Gehalt die Oberhand gewonnen hat (wobei freilich die technischen Bedingungen nicht etwa gering geschätzt, vielmehr ihre Erfüllung vorausgesetzt werden muss), ist die Kritik in der Lage, nur dann ein Talent zu ermuntern und der Aufmerksamkeit der Mitlebenden zu empfehlen, wenn sie ihrerseits auf obige Fragen eine leidlich befriedigende Antwort zu geben vermag.

Was uns betrifft, so gilt uns als beachtenswerth und schön, was im Einzelnen anregend und anziehend wirkt, als Ganzes aber, um einen Alles zusammenfassenden Ausdruck zu gebrauchen, unsere innere Harmonie nicht stört oder gar zerstört, vielmehr ihr neue Nahrung zuführt und sie befestigt; was also neu erscheint und doch eine Bestätigung dessen giebt, was wir von Anfang an als schön und wahr empfanden, was wir in den Werken aller Meister als gemeinsames Merkmal wieder erkannt haben.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte die gesammte Production der Gegenwart, so kann es bei der erstaunlichen Ausdehnung, welche sie gewonnen, nicht überraschen, dass die übergrosse Mehrzahl derselben der kräftig anregenden und anziehenden Eigenschaften entbehrt: es sind darunter Sachen von ganz anständiger Factur, die aber so wenig des Neuen bieten, dass sie unbeachtet liegen bleiben und nur einen Ballast für die Kunst, für die Verleger aber reichliche Maculatur bilden. Unsern Lesern allzuviel davon mitzutheilen, wäre gefährlich, und zwar nach mehreren Richtungen. Einmal würde ihre Thätigkeit abgezogen werden von der wichtigeren Aufgabe, das bereits im Allgemeinen als werthvoll Erkannte vollkommener zu würdigen. Ferner würden wir ihnen die geistige Spannung rauben, welche der stete Hinblick auf die wirksamen Elemente der Zeit erfordert. Dann würde auch die bereits bestehende Uebersättigung mit der doch immerhin nur einen Kunst, als einer einseitigen Ausstrahlung des menschlichen Geistes, noch bedenklich zunehmen und sich bis zur Apathie steigern. In den eigentlichen Musikkreisen aber würde jene Fähigkeit, das Höhere von dem Mittelmässigen zu unterscheiden, durch das Gebahren der Kritik nur abgeschwächt, statt gestärkt. Man betrachte in dieser Hinsicht gewisse Dilettantenkreise, wo die Wuth zu musiciren so weit geht, dass es schliesslich einerlei ist, was musicirt wird. Diesen ist gewöhnlich Alles gleich, und weil des Mittelmässigen natürlich mehr ist, als des Hohen und Bedeutenden, so entsteht eine Schlaffheit des Urtheils, durch welche die Musik ihrer höheren sittlichen Wirkung nicht selten gänzlich verlustig geht. Man betrachte ferner die Musikzustände in grossen Städten, wo eine faule und feile Kritik seit Jahren wirthschaftete. Es ist erstaunlich, was da Alles als schön gepriesen und hingenommen wird.

Eine andere Gruppe von Musikwerken vermöchte wohl durch einige bedeutende Züge zu fesseln. Aber man fühlt sich von dem Mangel an sittlicher Harmonie im Ganzen des betreffenden Kunstwerkes, oder dieser Gattung überhaupt, abgestossen. Unsern Lesern viel von solchen Sachen zu sagen, wäre nicht minder unerfreulich. Denn etwas Rechtes und Schlagendes darüber könnte nach so langen Debatten über die ersten Bedingungen der Kunst nur vorgebracht werden, wenn man den Zusammenhang der betreffenden Productionen mit dem Charakter und der Natur der Producirenden nachweisen dürfte; diese aber müssen so lange ausserhalb der Betrachtung bleiben, als sie ihre irdischen Bahnen wandeln; es sei denn, dass man den besondern Beruf in sich fühlte, ihnen mit dampfendem Weihrauchfasse voran zu gehen. Der Biograph hat es hierin leichter als die Tageskritik. Wenngleich

auch er, in Folge falscher aber mit einem Schein von Autorität in die Welt geschickter Nachrichten über die Person des Künstlers Irrthümern ausgesetzt ist, so steht er doch der Erscheinung schon objectiv gegenüber und ist im Stande, die Persönlichkeit allenfalls aus dem abgeschlossenen Wirken des Künstlers zu abstrahiren und zu construiren, beides wenigstens annähernd in Einklang zu bringen.

In welchem Falle sich unsere sittlich-harmonische Natur bedroht und verletzt fühlt, das lässt sich hier nur andeutungsweise sagen. Es ist der Fall, wenn dem Werke oder dem Autor das Maass und die höhere menschliche Würde zu fehlen scheinen, indem er sich in Kunstgattungen, die von vorneweg die höchste Geistigkeit erfordern, in oberflächlich sentimentalen Melodien oder Tanzrhythmen, oder auch in einem wüsten Tongewirre mit Vorliebe bewegt, welches, indem es uns mit Grauen erfüllt, zugleich beweist, dass das Werk nicht aus geadelter, geläuterter Empfindung und Phantasie hervorgegangen ist. Wenn ferner die äussersten Effektmittel mit raffinirtester Kunst angewendet sind, um die Lethargie solcher Hörer zu brechen, deren natürliche Empfänglichkeit für echte Kunst gering, noch überdiess durch den Genuss allzu vielfacher und wohlberechneter Reize abgestumpft ist. Auch dann, wenn ein Tondichter eine ewige Trunkenheit und einen Enthusiasmus fingirt, der in seinen musikalischen Aeusserungen als sinnlicher Rausch sich darstellt und von dem mit der Natur der Kunstmittel Vertrauten sofort als unwahr und gemacht erkannt wird.

Eine dritte Gruppe ist selbstverständlich klein. Nur wenige Namen sind es, die zu wirklichen Hoffnungen berechtigen; diese aber verdienen unsere und des Publikums lebhafte Theilnahme. Schon die »Deutsche Musikzeitung« hat sich viel mit ihnen beschäftigt. Sie sind aber noch in der Entwickelungsepoche begriffen und wollen daher vorsichtig behandelt sein. Dass von denselben in dieser »Neuen Folge« der Allgemeinen Musikalischen Zeitung noch nicht ausführlicher die Rede war, kommt blos daher, dass in der kurzen Zeit vom Aufhören der Deutschen Musikzeitung bis heute, wo wir dieses schreiben, kein grösseres neues Werk von ihnen erschienen ist.

Einer derselben verdient sicherlich besondere Beachtung: Johannes Brahms.

Brahms war 19 Jahr alt, als Rob. Schumann mit ihm und seinen Erstlingswerken bekannt wurde und ihn sogleich auf eine etwas überstürzte Weise in die Kunstwelt einführte. Er zählt jetzt 29 Jahre und steht also im schönsten Alter, wo man beständig lernt, wo die Phantasie noch frisch, das Gemüth noch warm zu sein pflegt, wo also die Kunst immer kräftigere Blüthen treibt, oder doch treiben soll, und der Vertiefung und Klärung entgegengeht, wenn der Künstler anders so angelegt ist, dass eine nachhaltige Productionskraft sie hierin ausgiebig unterstützt.

Brahms' bisherige Erfolge, an sich bei dem grössern Publikum gering, dürfen dennoch nicht unterschätzt werden, denn es sind nicht die schlechtesten Musiker und Musikfreunde, die sich für ihn interessiren, diejenigen nämlich, welche von der Musik poetischen Gehalt verlangen und neben der vollsten Ueberzeugung über den unermesslich hohen Werth der Meister, Sinn und Verständniss für die Bestrebungen der Gegenwart bewahrt haben, und, wenn auch nicht an sonderliche »Fortschritte«, doch an eine mögliche Bereicherung der Kunst durch eigenthümlich organisirte Künstlernaturen glauben. Erst kürzlich las man in einem unabhängigen und ziemlich vorsichtigen Wiener Kunstblatte (»Recensionen« Nr. 14) gelegentlich eines Rückblickes auf die Wiener Concertsaison 1862—1863 folgende Worte: »Brahms hat in engeren Kreisen wahrhaft gebildeter Wiener Musikfreunde den nachhaltigen Eindruck eines vielleicht etwas ängstlichen, scheuen, überweichen, mitunter in seinem Streben nicht ganz geklärten, aber ungemein tüchtigen, edlen und feinen Talentes zurückgelassen, eines Talentes, das unserer vielverkannten musikalischen Gegenwart hoffentlich immer mehr zur Ehre und zur Stütze dienen wird, wenn die gesunden Keime, die sie besitzt, sich immer freier, frischer, freudiger entfalten.« — Bedenkt man ferner, dass auch in dem Organe jener Partei, welche in der Vertheidigung unbeschränktester Kunstfreiheit am weitesten vorgeht, Joh. Brahms vor etwa Jahresfrist eine eingehende und sehr anerkennende Kritik erfahren hat, so wird die Einstimmigkeit seitens so verschieden gearteter Journale über einen Künstler immerhin beachtenswerth sein und zugleich für uns eine gewisse Genugthuung, da nämlich die »Deutsche Musikzeitung« Brahms, der nach dem überschwänglichen Urtheile Schumann's ganz und gar dem entgegengesetzten Spruche des Publikums zu verfallen in Gefahr war, zuerst wieder mit aller Wärme echter Theilnahme der Beachtung der Musikwelt empfohlen hatte. Die Zeit wird erst zu entscheiden vermögen, ob die gesammte musikalische Journalistik, die sich mehr als blos gelegentlich für neuere Erscheinungen interessirt, voraus oder nebenaus gegangen ist; — beide Fälle sind möglich.

Anregend, anziehend wirkt Brahms' Musik auf uns, da sie sich nicht auf breitgetretenen Wegen bewegt, sondern als die Frucht eines hinlänglich selbständigen Geistes erscheint; sie tritt nicht als müssiges Spielwerk auf, weder als Spielerei des Componisten mit seiner Kunst, noch als solche für den Hörer; sie legt gleich in den meisten ihrer Themen reiche, geläuterte, schöne, tiefe Erfindung an den Tag und verlässt im Verlaufe die aufgestellten Gedanken nicht, sondern versenkt sich in sie in der echten deutschen Weise. Ohne phrasenhaften Schmuck, keusch und mit wenig Noten versetzen diese Themen den Empfänglichen sogleich in eine ganz concise Stimmung und machen einen »Eindruck«. Man betrachte in dieser Hinsicht die unbeschreiblich innigen zwei Menuette der D dur-Serenade*)

*) Dr. Ed. Hanslick schreibt in der »Presse« vom 10. Decbr. 1862 über diese Serenade, nachdem er die Berechtigung der Gattung für unsere Zeit zu erweisen gesucht, u. A. Folgendes: »Die sechs Sätze in Brahms' Serenade sind nicht von gleichem Werth. Von den Themen des ersten Satzes ist das erste mehr verwendbar, als originell oder bedeutend; eigenthümlicher wirkt das zweite. Das Ganze hat Frische, leider auch (im Durchführungssatz) viel Gekünsteltes, Absichtliches, das erst der poetisch ausklingende Schluss wieder gutmacht. Durchweg vortrefflich ist das folgende Scherzo sammt Trio; in sanftem, ununterbrochenem Fluss strömt die Musik, zauberisch beleuchtet von den farbigen Lichtern der Instrumentirung. Weiche träumerische Empfindung bewegt das Adagio, das allerdings etwas lang ausgesponnen, doch das schöne Maass nicht einbüsst. Der erste Menuett (der zweite vertritt eigentlich das Trio, nach welchem Nr. 1 wiederholt wird) gilt uns als die Perle des Ganzen und vielleicht als das Hübscheste, was Brahms geschrieben hat. Das warme Colorit (blos Flöte, Clarinett, Fagotte und pizzikirende Violoncelle) und die naive Anmuth der Melodie verleihen diesem Satz vor allen übrigen das charakteristische Gepräge der Nachtmusik. Eine wahre Garten-Serenade, voll Mondlicht und Fliederduft. Das zweite Scherzo ist minder bedeutend und hat mehr als die nöthige Aehnlichkeit mit dem Scherzo aus Beethoven's zweiter Symphonie. Wir gehören nicht zu jenen entsetzlichen Reminiscenzen-Jägern, die bei jedem D moll-Akkord ausrufen: Ha, »Don Juan«! Nicht einmal die Anklänge an Beethoven's »Scene am Bache« im Adagio der Serenade haben wir Brahms verübelt; allein die Unselbständigkeit dieses zweiten Scherzo würde uns bedenklich genug dünken, um den Satz lieber ganz zu

(Leipzig, Breitkopf und Härtel), die wir in der Notenbeilage vollständig unter A mittheilen; dann das tiefernste Thema des ersten Satzes des Sextetts für Streichinstrumente (Bonn, Simrock; Notenbeilage, B); oder das duftigzarte des ersten Satzes der A dur-Serenade (Bonn, Simrock; Beilage, C), oder endlich das eigenthümlich sich kräuselnde, sich unablässig weiterspinnende des ersten Scherzos der D dur-Serenade (Beilage, D). So lange die Instrumentalmusik blüht, war es immer ein Merkzeichen entschiedenen Talents, wenn es einem Autor gelang, in verschiedenen Sätzen verschiedenartige Charaktere als Themas hinzustellen. Hier haben wir nun fünf solche bezeichnet, bei denen dies der Fall ist, und deren wir leicht mehr mittheilen könnten. Allerdings haben alle einen gewissen Gesammtcharakter, doch aber repräsentirt jedes wieder eine besondere Stimmung und wirkt namentlich auch durch die Klangfarben, oder Instrumente, in denen es zuerst auftritt, sehr verschieden. Da wir in der Beilage die Instrumente angegeben haben, wird es dem Leser leicht gelingen, sich eine deutliche Vorstellung ihrer Klangwirkung und ihres Charakters zu machen. Wir dürfen auch behaupten, dass Styl und seelischer Inhalt derselben zeitgemäss sind, nämlich der Sehnsucht unserer Tage nach ideellen erhöhten Zuständen, und dem schmerzlich süssen Zuge derselben einen warm empfundenen Ausdruck verleihen.

Eine andere Frage knüpft sich hier an: ob dies mit durchaus eigenen neuen Mitteln geschieht, ob Brahms ein »Originalgenie« ist.

Mit keiner Frage wird wohl mehr Missbrauch getrieben, keine absprechender und leichtfertiger behandelt als diese; keine ist aber auch in der Gegenwart schwieriger zu beantworten. So viel uns die geschichtliche Betrachtung lehrt, ist die Anerkennung der Selbständigkeit eines Talentes meist erst viel später als zur Zeit seines Wirkens und Schaffens eingetreten, und es hat überhaupt mit der »Originalität« seine eigene Bewandtniss. Hat S. Bach »neue« Mittel des Ausdrucks aufgebracht? Wer seine Vorgänger kennt, wer je etwas von Kuhnau, Buxtehude, wer von Schütz's Passionsmusiken etwas gesehen hat, der muss es verneinen. Oder steht Mozart ganz selbständig da? Man betrachte seine Zeitgenossen, man schlage Christian Bach und die italienischen Opern jener Zeit nach! Oder Beethoven? Wie viele Mozart'sche, Haydn'sche und andere Züge finden sich da! Oder Mendelssohn? Aus Bach, Beethoven und C. M. v. Weber ist hier ein Neues entwachsen.

So wird man auch bei Brahms Schubert'sche, Schumann'sche und andere Züge finden. Ob er von der Zukunft als ein bedeutender und selbständiger Componist anerkannt werden wird, das hängt von der Treue ab, mit der er sich selbst immer stärker befestigt; von dem Maasse, in welchem es ihm gelingen wird, die Bedingungen der Kunst mit dieser Treue ins Gleichgewicht zu bringen. Für jetzt lässt sich noch weder unbedingt bejahen noch verneinen, und selbst wenn man Brahms als einen durchaus originalen Tondichter bezeichnen könnte, wäre damit für seine Bedeutung noch nichts entschieden. Denn es würde sich eben noch fragen, ob die Selbständigkeit oder Originalität es auch zu kunstwürdigen vollkommen ausgebildeten Kunstorganismen bringt, in welchem Falle sie erst Werth hat.

Nur soviel getrauen wir uns zu sagen, dass einzelne Stücke und viele einzelne Züge von Brahms uns so neu erscheinen, dass wir schlechterdings keinen einzigen Componisten zu nennen wüssten, dem sie ähnlich wären, obgleich die Kunstmittel im Einzelnsten die allgemeinen der Gegenwart sind. Diese Beobachtung scheint uns zu beweisen, dass Brahms eine eigenthümlich organisirte Natur ist, die nur einerseits sich consequent zu bleiben, andererseits zu reinigen und von Schlacken zu befreien hat, um Selbständigkeit und Bedeutung zu erlangen.

Um noch einmal auf Brahms' Themen zurückzukommen, so wüssten wir in der That unter den gesammten jüngeren Tonsetzern der Gegenwart keinen zweiten zu nennen, der in diesem Punkte ihm gleich zu stellen wäre. Man vergleiche, um einen Componisten zu nennen, der viel geschrieben und edirt hat und der an formeller Gewandtheit Brahms überlegen ist: Ant. Rubinstein und die Mehrzahl seiner Themas mit denen Brahms'. Sogleich wird auffallen, dass dort in den meisten Fällen die einzelnen Töne eines Themas nur zusammengesetzt erscheinen, um Figuren zu erhalten, es steht nicht jeder mit Nothwendigkeit an seinem Platze, daher keine eigentliche charaktervolle Melodie zu Stande kommt, sondern eine phrasenhafte Tournure, die keinen Eindruck macht. In Brahms' Melodik dagegen ist, wie bei unseren vorbildlichen Meistern, jeder Ton melodisch und rhythmisch wichtig und an seinem Platze nothwendig, wofern nicht der ganze Charakter des Themas sich verändern soll. Wir halten diesen Punkt für so wesentlich, dass er uns geradezu das Criterium wirklichen Talents zu sein scheint.

Nun gehört aber freilich zum vollendeten Kunstwerke mehr als Dieses. Nicht blos im Thema muss jede Note mit Nothwendigkeit an ihrem Platze stehen, auch in der weiteren Ausführung soll es dem Hörer scheinen, als müsse Alles so sein. Alles Willkührliche, von dem man zu sagen vermöchte, es könnte leicht auch anders heissen (vielleicht sogar besser oder eindringlicher), wird als Mangel empfunden oder lässt wenigstens gleichgiltig. Dass dadurch das Launige, Humoristische, Kühne, ja Verwegene, aus der Kunst nicht etwa ausgeschlossen sein soll, versteht sich von selbst. Denn gerade wo ein solcher Charakter eintritt, ist ja wieder jede Note eben dadurch motivirt, wobei nur allerdings die Symmetrie des Satzbaues, die Schönheit der Melodik, die Logik der Harmoniefolge ungeachtet aller capriciösen Wendungen aufrecht erhalten bleiben muss.

Hier ist nun der Punkt, wo Brahms noch nicht zur Vollendung durchgedrungen ist. Die Kraft, die sich in seinen Themen zeigt, scheint vorläufig noch nicht fürs Ganze eines Kunstwerkes auszureichen. Weder sind in seinen grösseren, umfangreicheren Werken, wie in den Serenaden, dem Sextett u. s. w. (von den ersten Sonaten u. s. w. sprechen wir nicht, weil dort des Unausgegohrenen allzuviel vorhanden), alle Sätze von annähernd gleichem Werth, noch sind selbst die besten Sätze unseres Componisten immer formell untadelhaft gebildet und der musikalische Inhalt von Anfang bis zu Ende in stetiger Steigerung. Manches verstösst entschieden gegen den Wohlklang, Anderes ist in Bezug auf orchestrale Wirkung nicht fein genug ausgedacht. Doch ist bei dem grossen Fortschritt, den Brahms von seinen Erstlingswerken bis zu den Serenaden, dem Sextett und den Händel-Variationen gemacht hat, die Hoffnung vorhanden, jene Kraft werde sich auch fortan allmälig steigern und einen Grad erlangen, der die bisherigen Mängel wenigstens minder fühlbar erscheinen lasse. Wir würden diese Hoffnung noch viel zuversichtlicher hegen, wenn Brahms nicht zwischendurch wieder Stücke edirte, die als entschiedener Rückfall betrachtet werden müssen; so besonders die Variationen über ein ungarisches Thema, und

streichen. In lebhaft markirtem Rhythmus, nur ohne die rechte Steigerung, führt ein fröhliches Rondo die Serenade zu Ende.«

die neuesten vierhändigen über Schumann's letzten Gedanken (Op. 23, bei Rieter-Biedermann).

Von zwei Clavierquartetten, die wir noch in Wien von Brahms selbst vortragen gehört haben, hat das eine einen sehr guten Eindruck in uns zurückgelassen, und da beide bei Simrock in Bonn erscheinen, so werden wir demnächst Veranlassung finden, unseren Lesern Weiteres über Brahms mitzutheilen, und namentlich auf den letzten Punkt, den wir als seine schwächere Seite bezeichneten, zurückzukommen, da derselbe eine ins Detail eingehende Untersuchung und Darstellung fordert, die hier, wo es sich blos um eine allgemeine Charakteristik handelte, nicht in unserer Absicht lag.

H. Helmholtz,

Lehre von den Tonempfindungen. Als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, Vieweg und Sohn 1863. XI und 600 S. 8. Preis 3 Thlr. 6 Ngr.

Vorbemerkung der Redaction.

Das Helmholtz'sche Buch bietet eine solche Masse Stoffes für kunstwissenschaftliche Erörterungen, dass es weder rathsam noch möglich erscheint, es mit einer Recension, wäre dieselbe auch noch so gründlich und vom denkbar richtigsten Gesichtspunkte ausgehend, abzuthun. Obgleich es von M. Hauptmann's Werk »Harmonik und Metrik« Einiges annimmt, den Autor desselben auch in vielen Punkten bestätigt, ist es im Grunde doch gegen dasselbe gerichtet, da es der Musikwissenschaft einen ganz anderen Boden zu geben sucht, somit die Grundlagen des Hauptmann'schen Werkes indirect als unhaltbar hinstellt. Hierin liegt die Wichtigkeit des Buches. — Da sich nun eine Recension desselben, mit der wir längst einen geeigneten Mitarbeiter betraut haben, mehr verzögert, als den Lesern und uns lieb sein kann, so eröffnen wir die Discussion darüber heute mit einer Anzeige des Werkes, die uns ohne vorausgegangene Einladung zugekommen, und glauben durch dieselbe den Leser soweit in die Sache zu führen, dass ihm spätere, vielleicht auf den Hauptpunkt oder mehr in Einzelnes eingehende Aufsätze von anderer Seite desto leichter verständlich sein werden. Wir bemerken nur noch, dass wir mit dem Herrn Verfasser der nun folgenden Anzeige nicht in Allem übereinstimmen, dadurch aber, dass wir ihm das Wort unverkümmert lassen, die künftige Richtigstellung des Urtheils zu befördern meinen.

K. Dieses Buch des berühmten Naturlehrers hat sogleich bei seinem Erscheinen die grösste Aufmerksamkeit erregt, doch, wie es scheint, mehr bei Physikern als Musikern. Es nach Gebühr zu loben, ist zwar schon verspätet, da es sich bereits ohne viel Recensirens seinen Weg gebahnt hat; nicht überflüssig aber ist, den besonderen Gewinn, welchen die Kunstwissenschaft empfangen mag aus einem Buche, das in seltener Klarheit Natürliches und Geistiges auszulegen weiss, auch den Künstlern vor Augen zu stellen, die um die Wahrheit der Kunst Sorge tragen, und die Wechselbezüge von Natur und Geist in Tönen inniglich erkennen möchten. — Das Buch enthält eine erschöpfende Beweisführung von der Natur der Luftschwingungen und deren Wirkungen am hörenden Menschen, um hierdurch die objectiven Grundlagen subjectiv menschlicher Kunst festzustellen. Diese Ineinsbildung der mathematisch-physikalischen und der physiologisch-anatomischen mit der eigenthümlich künstlerischen Tonwissenschaft ist ein wahrhaft Neues zu nennen gegenüber der langbestandenen Trennung des naturwissenschaftlichen und des kunstphilosophischen Gesichtskreises, und entspricht dem Zeitbedürfnisse ins Besondere darum, weil es noch immer Rationalisten giebt, die in Kraft vereinzelter Gedanken das Künstlerische vom Natürlichen losreissen wollen. — Um der unläugbar grossen Vorzüge willen werden wir weniger empfindlich berührt von solchen Einzelheiten, die sonst des Künstlers Widerspruch herausfordern; dahin gehört die Berufung auf Hanslick (S. 2), dessen Formalismus doch wohl nur den Anfang des musikalischen Denkens berührt, das Ziel aber draussen stehen lässt*); und auf Ambros, dessen Bethätigung compilatorischer Belesenheit bei vielen hübsch gruppirten Geschichten doch nicht »Geschichte« ist und am wenigsten für grundlegende Autorität gelten darf.

Das Ganze ist in drei Abtheilungen zerlegt, deren erste zerfällt in den rein physikalischen Theil, von den Bewegungen tönender Körper; und den physiologischen, von der Erregung der Hörnerven; ihr Ergebniss ist, die Zusammensetzung der Schwingungen an Obertönen und Klangfarben zu erweisen. — Die zweite Abtheilung behandelt die Störungen des Zusammenklanges, nämlich die Combinationstöne und die Schwebungen; die Folgerungen der physiologischen Theorie stimmen hier mit den Regeln der musikalischen Akkordfolge (?), wie sie aus den Werken der anerkanntesten Tonsetzer abgenommen sind, durchaus überein; das Räthsel der pythagoräischen Zahlenmystik ist gelöst, indem die physiologische Untersuchung den Wesensunterschied von Consonanz und Dissonanz darlegt. — Die dritte Abtheilung behandelt die Construction der Tonleitern und Tonarten, wo die Freiheit menschlicher Bildung eintritt, mit ihr der Unterschied der nationalen Anschauungen, welcher sich in den Zeiten fortschreitend entwickelt.

Die erste — physikalische — Abtheilung enthält zum grossen Theil bekannte Thatsachen, welche jedoch vom Verfasser vollständiger in ihre Consequenzen verfolgt und ausgebeutet und damit in neue Beleuchtung gestellt sind. Es wird zuerst gezeigt, wie im Klange, d. h. der durch periodische Luftschwingung erregten Hörempfindung — die dreifache Lebensäusserung der Stärke, Höhe und Farbe verursacht wird. Die Stärke entspricht der Breite, oder dem Gewicht der treibenden Kraft; die Höhe der Länge des tönenden Körpers und der Zahl seiner Schwingungen. Die Klangfarbe ist weder von der Breite noch von der Zahl — oder Weite und Dauer — der Schwingung abhängig: so bleibt keine andere Möglichkeit übrig, als dass sie abhange von der Art und Weise, wie die Bewegung innerhalb der Vibrationsperiode vor sich geht (S. 32). Daraus hat man abnehmen wollen: es sei die Klangfarbe, gegenüber der Weite und Dauer, nichts als die Form der Schwingung, der sogenannte Phasen-Unterschied (S. 182). Es scheint sich aber aus einer Reihe sorgfältiger Experimente, die grossentheils vom Verfasser zuerst unternommen sind (S. 119), zu ergeben, dass die Klangfarben nicht von den Phasen-Unterschieden, sondern von der Stärke und Anwesenheit der Obertöne abhangen (S. 195). Wir gestehen jedoch, dass wir trotz der klaren und zwingenden Beweisführung, namentlich vermöge des vom Verfasser dargestellten Vibrations-Mikroskops (S. 137), welches die Phasen einer tönenden Saite sichtbar macht, — uns nicht völlig davon überzeugen konnten, dass die Phase oder Form bei der Klangfarbe ganz ausser dem Spiele stehe. Denn abgesehen davon, dass jenes mannichfaltige, klangfarbenwirkende Verhältniss zwischen Stärke und Zahl der Obertöne eben auch »Form, Phase« heissen kann — was dann mehr auf eine hier unerhebliche Wortbeschreibung hinausliefe: so bleibt ja neben jenen farbenwirkenden Ursachen immer noch wirksam: Art und Stelle des Anschlages, An- und Ausklang,

*) Hanslick hat doch wenigstens in diesem »Anfang« tüchtig aufgeräumt. D. Red.

Körperlichkeit des Tonwerkzeuges, Nebengeräusche u. s. w. (S. 114, 128). Zudem möchten wir fragen: wenn eine Violinsaite — nicht die freitönende wie das a' S. 140, sondern die mit dem Finger verkürzte, gestrichen wird, wobei dann alle Obertöne schweigen (? d. Red.), oder andere an Stärke und Schwingung von der freien verschieden klingen: behält sie dann nicht die specifische Geigenklangfarbe? Oder wenn der Flöte ein neues Loch gebohrt und damit andere Obertöne gegeben werden, bleibt ihr nicht der Flötenklang? Vergl. auch die im Knotenpunkt gestrichene Saite (S. 89, 90): sie verliert einen Theil ihrer Obertöne und klingt heiser, aber immer noch als Geigenton, der vom Clavier- und Flötenton specifisch verschieden ist.

Ueber die Tonstärke, welche nicht von der Zahl, sondern von der Breite oder Intension oder Schwerkraft der Schwingung abhängt, ist nichts Besonderes hervorzuheben. — Ueber die Tonhöhe wird schon Mancher bei den complicirten Erörterungen älterer Lehrbücher im Stillen gefragt haben: Giebt es Mittel, die physikalischen Experimente zugleich hörend und sehend — oder vernehmend und messend, innerlich und äusserlich — wahrzunehmen? Ferner: Das Gesungen-Gehörte sogleich evident darzustellen, z. B. das E das ich singe nach seiner absoluten und relativen Schwingungszahl zu messen? Ferner: den Ton zu verstärken und fixiren, während er klingt, dass er dem Sehen und Hören zugleich, danach dem Denken — Stand halte? Antwort: Ja, nachdem das wirklich von älteren Theoretikern schon theilweis, von Helmholtz im Ganzen und Einzelnen mit grosser Klarheit zu Tage gebracht ist. Hier ist nicht allein die schon länger bekannte von Seebeck erfundene Sirene hülfreich und erläuternd, sondern die Untersuchung erstreckt sich weiter rückwärts in die Urform aller periodischen Bewegung, die des Pendelschwungs, nachgewiesen an der Stimmgabel (S. 35, 38), nach dem von G. S. Ohm gefundenen Gesetze. Pendelartige Schwingungen wie die der Gabel sind das grundlegende Phänomen, aus welchem erst die zusammengesetzten verstanden werden.

Der zweite Abschnitt zeigt, wie das menschliche Ohr im Stande sei, verschiedene Töne, so auch andere Schälle, Geräusche etc. gleichzeitig zu unterscheiden; können wir doch in einem Concerte instrumentale und vocale Töne, im Gespräche viele zusammen Redende einen vom andern heraus hören, ingleichen den musikalischen Ton in eine Reihe von Partial- oder Obertönen zerlegen. Wie geht das zu? Ein Gleichniss belehrt uns. Das Auge weiss in bewegten Wasserwellen anschaulich zu verfolgen, welche Kreise ein hinein geworfener Stein, daneben ein zweiter, dritter etc. gleichzeitig wirkt: von jedem Bewegungs-Centrum ausgehend bildet sich ein eigener Kreis, ein Wellenring, der fortschreitet, als ob der andere gar nicht da wäre; eine Welle bricht die andere, aber stört sie nicht. Zwischen die zwei ersten Wellen können dritte kommen, von Wind und Schiffen erregt: jeder Welle Kreisring breitet sich selbständig aus, ruhig und regelmässig, auf schaukelnder, wie auf ebener Wellenfläche: gross oder klein, rasch oder träge, eine Welle zerstört die andere nicht. So erscheint dem leiblichen Auge an Wasserwellen sichtlich, was das geistige Auge aus den Luftwellen durch eine lange Reihe von Schlüssen erkennt; unsichtlich, aber evident. — Im Tanzsaal tönen Geigen, Flöten, Menschenstimmen; Gläser klirren, Kleider rauschen gleichzeitig; alles dies sind Klänge, welche neben einander gehende Wellenzüge erregen: Männerstimmen 8—12 Fuss, Weiber 4—6 Fuss lange, das Uebrige verhältnissmässig, bis zum kleinsten Gekräusel knisternder Gewänder. — Gewiss ist, dass diese verschiedenen Wellenzüge — sichtbar und hörbar, in Wasser und Luft, der Schwere und Schnellkraft unterthan — nebeneinander bestehen. Wie aber fassen das unsere Sinne?

Das Auge verfolgt jene Züge in weitem Umfang, zerlegt und sammelt die Eindrücke mit grosser Schärfe der Unterscheidung, und ist dem Ohre in solcher Fassungskraft vieltausendmal überlegen. Des Ohres Bereich ist klein, concentrirt, jener Breite gegenüber in die Tiefe gewandt, wie denn die Hörnerven von allen Sinnesnerven am tiefsten in den Kern des Gehirns einlaufen. Das Ohr wird nur von derjenigen bewegten Luftmasse erregt, die sich in nächster Nähe des Trommelfelles im Gehörgang befindet; dieser ist klein im Vergleich der Schallwellen-Länge, welche für brauchbare Töne zwischen 6 Zoll und 32 Fuss beträgt. Wenn nun das Ohr trotz dieser Schwierigkeit im Stande ist, die Klänge verschiedener Wellenzüge zu unterscheiden, so muss diese Unterscheidungsgabe sich an gewisse Eigenthümlichkeiten der Bewegung innerhalb jener kleinen vom Ohr umfassten Luftmasse anknüpfen. Durch eine Reihe von vor- und rückwärts gehenden Beobachtungen gelangen wir zu folgenden Schlüssen: Gleiche Bewegungen der Lufttheilchen wirken gleiche Hörempfindung; jedem Klange — d. h. musikalischen Tone — entspricht eine periodische Bewegung der Luft; mangelnde Periodicität der Bewegung ist gewöhnlich ein Kennzeichen zusammengesetzter Klänge; zusammengesetzte Klänge geben aber auch zuweilen periodische Bewegung, und zwar dann, wenn alle in der Gesammtmasse enthaltenen Klänge ganze Vielfache Einer Schwingungszahl, d. h. wenn alle diese Klänge Obertöne Eines Grundtons sind; jede Luftbewegung einer zusammengesetzten Klangmasse wird zerlegt in eine Reihe einfacher Töne — nach Ohm's Regel »pendelartiger Schwingungen«; solche einfache Töne sind es, die das Ohr zunächst empfindet.

Diese Hauptsätze, welche S. 40—55 ausführlich begründet werden, bilden das Fundament der Lehre. — Der 3. Abschnitt zeigt die Analyse der Klänge durch Mittönen. Die bekannte Erfahrung, dass bei Einer Saite Klang eine zweite gleichgestimmte von selbst mitschwingt und mitklingt, giebt Anlass zu Beweisführungen über das Gesammtleben im elastischen Luftmeer. Hier ist die Saite maassgebend für alle Tonsysteme (vgl. S. 89), weniger klar die Pfeife, doch ebenfalls evident genug. *) — Alle bisherigen Mittel aber, das Mittönen evident zu machen, werden übertroffen durch die vom Verfasser erfundenen gläsernen Resonatoren (S. 73 und Beilage I). Sie dienen den Klang der Töne für den Hörer so ansehnlich zu verstärken, dass sie oft dem Urtone gleichkommen. Denn für die Erkenntniss der gesammten Lehre ist nothwendig, dass man nicht blos das nöthige Rechnen mitbringe und selbst anstelle, sondern auch wo nicht alle, doch die Töne des Urphänomens, d. h. die 6 ersten Obertöne der ausklingenden Saite hören lerne und sich überzeugt habe, dieselben seien nicht Einbildung des Hörers, sondern Wirklichkeit. Diese Ueberzeugung zu begründen, dient der 4. Abschnitt. Das menschliche Ohr zerlegt die Klänge nach dem Gesetz der einfachen (pendelartigen) Schwingungen, welches G. S. Ohm entdeckt hat (S. 35, 38, 54,

*) In Hamburg ist (1856?) folgender Versuch angestellt worden: Eine Orgelpfeife wird zum Tönen gebracht; eine zweite gleichgestimmte in ziemlicher Entfernung — bis zu 40 Schritten — ihr entgegen gehalten; diese zweite tönt der ersten nach, ganz leise. Wer den Ton nicht vernimmt, überzeugt sich doch von der Mitschwingung durch eine brennende Kerze: Diese erlischt bei gleicher Vibration, brennt fort bei ungleicher, z. B. sobald die ersttönende Pfeife verstimmt wird.

89, 97, 197). Wie in allem Klangwesen die Obertöne mitwirken, im Orchester, im Menschengesang, in der Orgel-Mixtur: so erweist sich hier, dass sie nicht gleichgültige Phänomene oder zufällige Curiosa sind, sondern aller Wohlklang auf ihnen beruht; ihre Existenz vernimmt der Sinnesnerv als Empfindung, ihre Zusammenfassung im Klange ist eine Wahrnehmung der Seele, welche Vorstellungen erzeugt (S. 6, 101).

Die Darstellung der Klangfarben, im 4., 5. und 6. Abschnitt entwickelt, bietet neben anderem bedeutsamen Inhalt noch ein besonderes Interesse durch die Erläuterung der menschlichen Vocale aus den Schwingungsformen der Stimmbänder, mit Stimmgabel-Experimenten durchgeführt, S. 163—173, wo dann schliesslich die Resonanz-Scala der Vocale u o a e i ö, welche musikalisch abscheulich klingt, einen Beleg mehr giebt zu der von Alters her bereits erkannten Scheidung von Rede und Gesang, *λογῶδες* und *μουσικόν*; wo also die Natur selbst bestätigt, wie ein allmäliger Uebergang oder gar Mischung, »Steigerung des Redens zum Singen« ein Unding ist. — Das Resultat der Klangfarben-Lehre ist, dass einfache Töne — pendelartige Gabelschwingungen etc. — weich und dumpf klingen, Klänge mit den Obertönen 1—6 musikalisch reich, prächtig und wohllautend; Klänge mit ungradzahligen Obertönen 3, 5, 7 als Clarinetten etc. — hohl, bald voller, bald leerer; Klänge mit höheren Obertönen über dem 6. 7. . . ., wenn diese sehr deutlich sind, klingen scharf und schneidend.

Der 6. Abschnitt zeigt, dass die Wahrnehmung der Klangfarben im Ohre durch besondere Nerven-Apparate zu Stande komme: die vom Marchese Corti entdeckten Nervenfasern — Corti'sche Organe —, deren in der menschlichen Ohr-Schnecke etwa 3000 sich befinden, von denen der Verfasser annimmt, dass sie vorzüglich die Tonhöhe empfinden, indem jeder Ton von einer ihm gleichschwingenden Faser (S. 219) aufgenommen werde, gleichwie nach Thomas Young auch im Auge verschiedene Fasern den verschiedenen Farben zur Aufnahme dienen (S. 221). Wunderbar, wie hier die geheimnissvollen Vorgänge zartester Sinnesempfindungen auf exacte Weise an materielle Organe geknüpft werden; aber — keine Furcht, dass solche Forschung den Kunstgeist beeinträchtige! Geist und Kunst bleiben in ihrer geheimen Lebenswirkung ungestört und lassen sich in alle Ewigkeit nicht in exacte Formeln einfangen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Berlin. Anstatt dass gegen das Ende der musikalischen Saison eine gewisse Ruhe in unserm Musikleben eintrat, wuchs im Gegentheil die Zahl der Concerte, ganz neue Namen tauchten mit musikalischen Unternehmungen auf, die Concertsäle waren förmlich in Belagerungszustand erklärt, und es hatte den Anschein, als trieben die in diesem Jahre besonders frühzeitigen Sendboten des Frühlings die Schaar der Concertgeber vor sich her, dass sie in aller Eile noch ihrem musikalischen Drange Genüge leisteten. Der Vollständigkeit halber will ich in meinem Berichte so mancher Ereignisse Erwähnung thun, die, von rein künstlerischem Standpunkte betrachtet, darauf eigentlich kein Anrecht haben würden. Um jedoch kein Buch anstatt eines Briefes zu schreiben, werde ich mich einer lakonischen Kürze befleissigen.

Wenden wir uns zuerst den schaffenden Musikern zu, so sind dieselben diesmal durch Hrn. Ferdinand Thieriot und Herrn Rudolf Radecke, den Bruder unseres Musikdirectors, vertreten. Der Erstgenannte gab ein eigenes Orchesterconcert in der Singakademie und brachte darin eine Ouvertüre zur Oper »Otto der Schütz«, einige Gesangsnummern aus demselben Werke und eine Symphonie in B-dur zur Aufführung. Letzteres Werk allein verdient unter den genannten Compositionen Beachtung durch eine namentlich im Scherzo und Finale hervortretende Befähigung für orchestrale Behandlung nicht ohne Eigenthümlichkeit erfundener Themen. Eine gewisse formelle Abrundung ist zwar auch in den übrigen Musikstücken zu loben, indess fehlt einerseits den Motiven derselben alle Prägnanz, andererseits mangelt noch die Kenntniss der speciellen operistischen Erfordernisse und ein wahrhaft geläuterter Geschmack. Auf anderem Standpunkte steht Herr Rudolf Radecke, von dessen Composition ich in einer Matinée ein Claviertrio hörte. In seinem Werke spricht sich grössere Gewandtheit der Factur, ein bewussteres Schaffen, eine überlegtere Concipirung aus. Leider fehlt es ihm an tauglichem Material für die künstlerische Verarbeitung, auch steht oft die Ausdehnung mit dem Inhalt der Sätze in unrichtigem Verhältniss, und ein Haschen nach Eigenthümlichkeit in der Combination beeinträchtigt mitunter den Wohlklang und die Natürlichkeit.

Der Frauenverein zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung trat innerhalb der letzten vier Wochen mit zwei Concerten hervor, die man sich in Inhalt und Ausführung nicht verschiedenartiger denken kann. Das erste derselben setzte seinen Abonnenten einen sogenannten Musiksalat vor, den auch der damals noch hier weilende Wachtel pikant machen sollte. Leider behinderte gänzliche Indisposition den berühmten Sänger an der Erfüllung dieser Erwartung, wenn man es nicht etwa pikant finden will, dass ihm beim Vortrage der Bildnissarie aus der Zauberflöte die Stimme fast den Dienst versagte. Herr Rose, ein junger Leipziger Violinist, bewies sich als talentvoller Geiger, für dessen Auftreten in einer Stadt, wie Berlin, indessen eine noch weiter entwickelte Technik und grössere Bedeutsamkeit des Vortrags Bedingungen sind, wenn irgend ein nachhaltiger Eindruck erzielt werden soll. Frl. Sarah Magnus und Frl. Malwine Strahl trugen eigentlich die Kosten der Unterhaltung an diesem Abende, welcher gegen das zweite Concert völlig verschwindet. In diesem führte der Stern'sche Gesangverein Mendelssohn's »Elias« unter Mitwirkung der Damen Köster, Jachmann-Wagner, wie der Herren Krause und Geyer auf. Ich glaube nicht zuviel zu sagen, wenn ich diese Aufführung als eine der gelungensten und bedeutsamsten des ganzen Winters bezeichne. Inhalt und Ausführung deckten sich hier völlig, so dass dem zahlreichen Hörerkreise, namentlich von Seiten des unübertrefflichen Chores, ein Kunstgenuss edelster und höchster Art zu Theil wurde.

Der Domchor beschloss am 26. Februar den Cyklus seiner Concerte; das Programm wies an diesem Abende wiederum drei Novitäten auf, welche zum Theil freilich alt genug waren. Sie bestanden aus einem Graduale von Giacomo Perti (1661—1756), einer Motette von Melchior Franck (1580—1639) und einem Offertorium von Christian Friedrich Schneider. Auch eine Perle der Vocalmusik des 17. Jahrh. glänzte unter den Gesängen dieses Abends hervor, wir meinen den Choral von Michael Prätorius »Es ist eine Ros' entsprungen«, der mich bei jedem neuen Hören auf Höchste entzückt. Zwischen den Chören sang Frl. Nanitz mit schönem Stimmklang, aber zu dunkler Vocalisation das Agnus Dei aus Bach's H moll-Messe und »O hör' mein Flehn« aus Samson. Die Wahl Bach'scher Arien möchte sich, besonders für Anfängerinnen, zum Concertvortrage schwerlich rechtfertigen lassen, da die rein musikalischen und gesanglichen Schwierigkeiten sowohl, als die den richtigen Vortrag bedingenden der Auffassung nur von einem nach allen Seiten hin fertigen Künstler überwunden werden können. So gelang denn auch die Hän-

del'sche Arie, trotz des verschleppten Tempos, ungleich besser, als die erstgenannte und erwarb sich die Anerkennung der Versammlung.

Die Zahl unserer Gesangvereine ist Legion; es würde daher eines besonderen Werkes bedürfen, wollte ich über das in den meisten Fällen sehr dunkle und schwergefristete Dasein derselben ein helleres Licht verbreiten. Die regeren Lebenszeichen jedoch, welche zwei derselben in jüngster Zeit gegeben, machen eine kurze Erwähnung meinerseits nöthig. Der ältere dieser Vereine ist der von L. Erk geleitete, und sein fast ausschliesslicher Zweck die Pflege des Volksliedes. So reich nun auch der deutsche Volksliederschatz ist, eine so hohe Bedeutung ich dem Volksliede für die gesammte Composition als Muster der Melodiebildung auch beilege, so ist doch eine gewisse Monotonie derartigen gehäuften öffentlichen Vorträgen eigen, welche durch mühsam herbeigezogene, den Charakter des Volksliedes alterirende Nüancirungen nicht gehoben werden kann. In einem Bernhard Klein'schen Psalm zeigte übrigens der Männerchor, dass er, was Präcision des Zusammenwirkens und kräftigen Klang anlangt, auch solchen Aufgaben gewachsen ist, welche dem eigentlichen Zwecke des Vereins ferner liegen. Mit der Aufführung eines Oehlschläger'schen Quartetts, des Hallelujah von Händel und der Gade'schen Cantate »Erlkönigs Tochter« trat der Carlberg'sche Gesangverein vor Kurzem in die Oeffentlichkeit. Schwächer an Zahl der Mitglieder, als der Erk'sche Verein, gebietet derselbe über gebildetere Stimmen und leistet nach kaum einjährigem Bestehen so Erfreuliches, dass er für die Ausführung kleinerer, ein feines Detail erfordernder Chorwerke besonders geeignet erscheint. — Da ich einmal von Chorinstituten spreche, so will ich einer Matinée gedenken, welche der königl. Theaterchor im Opernhause arrangirte. Darunter muss man sich aber nicht etwa eine durch Chorleistungen hervorragende Morgenunterhaltung vorstellen, sondern nur ein würdiges Gegenstück zu dem ersterwähnten Gustav-Adolfs-Concert, bei welcher Gelegenheit der vielköpfige Concertgeber einen unglaublich schwachen Jägerchor aus Taubert's »Blaubart« und zum Schluss, mit obligatem Thürgeklapper, einen Satz aus »Oedipus« von Mendelssohn vortrug. Für das eigentliche Amüsement sorgten die Mitglieder unserer Hofoper im Verein mit Frl. Artôt, welche vergebliche Anstrengungen machte, einen erbärmlichen Walzer aus Arditis Atelier zu einem bacio Nr. 2 zu stempeln. Als vorzugsweise lichtes Gestirn aber strahlte Camillo Sivori an dem düstern Concerthimmel dieses musikalischen Unternehmens. Wenngleich die ganze Richtung des italienischen Virtuosen eigentlich ein, Gott sei Dank, überwundener Standpunkt ist, wenngleich wir heut zu Tage die Virtuosität nur als Mittel zum Zweck, nicht als Zweck selbst goutiren, so drückt die Vollendung seiner eminenten Technik à la Paganini und vor allem der unvergleichlich schöne Ton, welchen er seiner Geige zu entlocken versteht, doch seinen Vorträgen den Stempel der Künstlerschaft auf. Nur diesen Eigenschaften schreiben wir daher die Zugkraft zu, die zehn bis elf im Kroll'schen Saale von ihm gegebene Concerte auszuüben vermochten. Camillo Sivori ist jedenfalls nach einer Richtung hin ein grosser Geiger, wenn er auch nicht mit Joachim oder Laub auf eine Stufe zu stellen ist, trotzdem dass er Beide in Bezug auf Fülle, Rundung und rein sinnliche Schönheit des Tones übertrifft.

Unsere Hofoper sucht seit drei Monaten, mit Hintansetzung jeder Rücksicht auf einen grossen Theil des Publikums, der gern einmal wieder eine classische Oper hörte, die Goldquelle zu erschöpfen, die ihm aus Gounod's Margarethe entsprungen ist. Dies ist leider noch immer nicht gelungen und so hatten wir es denn nur dem Gastspiele der Frau Förster zu danken, dass Don Juan einmal wieder über die Breter ging. Die schätzenswerthe Künstlerin konnte leider, bei den ungenügenden ihr von der Natur verliehenen Gaben, nur einen mässigen Erfolg erringen. Zur Feier des Allerhöchsten Geburtsfestes rückte die alte classische Garde in Person der Frau Köster in die arg gelichteten Reihen unserer singenden Phalanx und bewährte als Armide den hohen Ruf ihrer echt künstlerischen Leistungen. Rechne ich zu diesen beiden Ereignissen noch zwei Freischützaufführungen, in deren einer Frl. Gericke, eine jetzt engagirte, fürs Soubrettenfach begabte junge Sängerin gastirte, so habe ich nur noch einiger Aufführungen des Wasserträgers zu gedenken, um ein vollständiges Register der classischen Opern zu liefern, welche in den ersten drei Monaten des Jahres 1863 auf unserer Hofbühne gegeben wurden. Dafür entschädigte aber eine Fluth guter Kammermusik. Bei dieser Gelegenheit muss ich dreier Vereine erwähnen, welche alle drei ihr freundliches Abonnement-Dasein in einem letzten Concerte für diesen Winter aushauchten. Ich nenne kurz die Namen der Veranstalter dieser, wenn auch nicht hochbedeutenden, so doch recht anerkennenswerthen Musikaufführungen; erste Gruppe: Papendick, Spohr, Koch; zweite Gruppe: Engelhardt, Hellmich, Zürn; dritte Gruppe: Lion, Rehfeld, Espenhahn. Auch eine Schaar von Virtuosen mit grösserer oder geringerer Berechtigung für diesen Titel leisteten dem Drange nach öffentlicher Production Genüge. In erster Linie nenne ich unseren ausgezeichneten Violoncellisten Julius Stahlknecht; ihm schliessen sich die Pianisten Hasert und Bendel an; beide vorzügliche Techniker mit zukünftlichen Sympathien. Ferner Herr Golde, der gleichfalls Clavierspieler, aber weniger bedeutend ist, als die zuvor Genannten, und leider ebensowenig, als diese, sich von der Composition fern gehalten hat. Zum Schluss der Violinist Herr Jacques Rosenthal, welcher eigentlich mehr die Manieren, als die musikalischen Eigenschaften eines Virtuosen besitzt. — Wenngleich der Vorrath an mehr oder minder bedeutenden Ereignissen unseres Musiklebens noch lange nicht erschöpft ist, so mache ich doch in Rücksicht auf die Länge meines Berichtes hier eine Pause, um später mit erneuten Kräften wieder zu beginnen.

Richard Wüerst.

Nachrichten.

Das Concert, welches der Frankfurter Liederkranz am 25. Juni zur 25jährigen Jubelfeier der Mozartstiftung veranstaltete, hatte folgendes Programm: Concertouvertüre Op. 101 von Ferd. Hiller. Festrede von C. Grün. Priesterchor aus der Zauberflöte von Mozart. Violinconcert, componirt und vorgetragen vom Hofcapellmeister J. Bott (Stipendiat der Mozartstiftung 1843—1845). 2 Gesänge von J. Bischoff (Stipendiat 1846—1850). Finale des 2. Akts der Oper »Idomeneo« von Mozart. Gesänge, componirt vom Capellmeister Brambach (Stipendiat 1856—1860). Finale des 1. Akts der Oper »Titus« von Mozart. Gesänge, componirt von Max Bruch (Stipendiat 1851—1855). Gesänge, componirt von Ernst Deurer (Stipendiat 1860—1864). Hallelujah aus dem »Messias« von Händel.

Zu Annaberg im Erzgebirge wurde am 14. Juni Händel's Messias aufgeführt, nachdem daselbst seit zwei Decennien kein Oratorium gehört worden war. Dennoch klagen die Berichte über schwachen Besuch.

In Darmstadt kam Schumann's »Paradies und Peri« kürzlich zur Aufführung.

In Paris soll nächstens eine Aufführung des Mendelssohn'schen »Elias« mit einem ungewöhnlich zahlreichen Chor und Orchester durch Herrn Pasdeloup veranstaltet werden.

An der Berliner Hofopernbühne wird nach den Ferien die französische Stimmung eingeführt.

Ueber arabische Musik ist von Alexander Christianowitsch ein Werk erschienen unter dem Titel: *»Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens avec dessins d'Instruments et 40 Mélodies notées et harmonisées par A. Chr. Cologne, Librairie de M. DuMont-Schauberg 1863.«*

Von A. B. Marx ist eine »Anleitung zum Vortrage Beethoven'scher Clavierwerke« erschienen.

Die Vermählung Joachim's mit Frl. Weis hat am 10. Juni in der Schlosskirche zu Hannover in Gegenwart der Königin, der Prinzessinnen und einer sehr zahlreichen Versammlung stattgefunden.

Leipzig. Sonntag den 21. Juni fand im Schützenhause die 18. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins mit folgendem Programm statt: O. Nicolai's Ouvertüre zu den lustigen Weibern. Symphonie in C-moll von Haydn. Romanze für Violine in F-dur von Beethoven. Méditation von Gounod. Gesänge von Mozart, Schubert und Merkel. — In Herrn Emil Weiss aus Göttingen, der sich vor einigen hiesigen Musikern in der Nicolaikirche hören liess, lernten wir einen sehr tüchtigen Orgelspieler kennen, der das gewaltige Instrument mit der grössten Leichtigkeit und Sicherheit behandelt. Er spielte Bach'sche Orgelsätze und eine freie Phantasie über ein ihm aufgegebenes Thema. Leider schien Herr Weiss mit der Disposition der Orgel noch nicht hinlänglich vertraut; wenigstens können wir die dunkle 16- und 32füssige Manual-Registrirung Bach'scher stark figurirter Sachen nicht billigen, da dieselben vielmehr durchaus klare Stimmen erfordern, wenn der Satz deutlich und die Composition schön klingen soll.

ANZEIGER.

[160] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Mk.	Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 18. 19. **Ouvertüre zu Coriolan.** Op. 62 in C m. — **Ouvertüre zu Leonore.** Nr. 1. Op. 138 in C . . . . . n.	2	6
—— Nr. 69. **Fünftes Concert** für Pianoforte u. Orchester. Op. 73 in Es . . . . . n.	2	9
Stimmen-Ausgabe. Nr. 5. **Fünfte Symphonie.** Op. 67 in C m. . . . . n.	3	—

Leipzig, 25. Juni 1863.

Breitkopf und Härtel.

[161] **Für Componisten.**

Ein Original-Operntext.

Nachfragen unter der Chiffre **W. A.** wird die Expedition dieser Zeitschrift befördern.

[162] **Preis-Medaillen der Ausstellungen**

zu Dresden 1840. Berlin 1844. Leipzig 1850. London 1851. London 1862.

Die Pianoforte-Fabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihr Lager von Concert- und Stutzflügeln, tafelförmigen Pianos und Pianinos in anerkannt vortrefflicher Qualität, grossem und schönem Ton, geschmackvollem Aeusseren.

Sämmtliche Instrumente haben englischen Mechanismus.

Preise:

Concertflügel, neueste grösste Gattung, 7 Oct. . . .	650—700	Mk.
—— die schon länger bekannten, 7 Oct. . .	500—650	–
Stutzflügel, erste Gattung, 7 Oct.	400—425	–
—— zweite Gattung, 6¾ Oct.	300—320	–
Tafelform, parallele Saiten, 7 Oct.	260—280	–
—— —— 6¾ Oct.	225—230	–
—— Kreuzsaiten, 7 Oct.	250—270	–
—— parallele Saiten, 6¾ Oct. einfach . . .	200—210	–
Pianino, 3saitig, 7 Oct.	270—300	–
—— —— 6¾ Oct.	230—270	–
—— 2saitig, 6¾ Oct.	225—240	–

In Mahagony, Nussbaum und Palissander.

Sämmtliche Instrumente haben Elfenbein-Claviatur und stehen auf Rollen. Kiste und Emballage wird besonders berechnet, Stimmzeug ohne Berechnung beigegeben.

[163] **Im Verlage von**

Carl Haslinger q^m Tobias in Wien.

5. Nova-Sendung.

	Thlr.	Ngr.
E. H. z. S., Fantasie f. Pianoforte, Violoncell u. Aeolodicon	—	25
Flore théâtrale, Potpourris pour Piano. Cah. 154. 155. Wagner; Rienzi 1. 2 . . . . . à	—	20
Holler, W., Transcriptionen für Zither. Nr. 16. **Carolinenklänge. Ländler**	—	8
Neuigkeiten für das Pianoforte.		
Nr. 149. **Zadrobilek, Alb.,** Polka national . . .	—	10
– 150. **Rengstl, C.,** Impromptu	—	10
– 151. **Puffer, F.,** Polka. Polka-Mazurka . . .	—	10
– 152. **Rengstl, C.,** Fantasia	—	10
Panorama (theatralisches) für Gesang und Pianoforte.		
Nr. 41. **Ghirsa, A.,** Meine Sonne (Il mio sole), Gesangs-Walzer für Sopran	—	15
– 42. **Ghirsa, A.,** Ein Seufzer (Un sospiro al Carnovale di Venezia), für Sopran	—	10
Röver, H., Impromptu de Fr. Schubert (Op. 90 Nr. 3) transcrit pour Violoncelle avec Piano. Oeuv. 9	—	20
Ruckgaber, J., Impromptu pour Piano. Oeuv. 65. . .	—	15
—— Cavatine pour Piano. Oeuv. 66	—	5
Satter, G., La belle Marie. 2de Polka idéal p. Piano. Oe. 33	—	20
—— Prélude poétique pour Piano. Oeuv. 34	—	10
—— Une nuit dans les bois de l'Inde. Nocturne symphonique pour Piano. Oeuv. 35	1	—

[164] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Werke für Kammermusik

von

ROBERT SCHUMANN.

		Mk.	Ngr.
Op. 41. **Drei Quartette** für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell in A-moll, F-dur, A-dur	à	1	20
Dieselben in Partitur	à	1	—
Dieselben für Pianoforte zu 4 Händen, arr. von O. Dresel	à	1	20
Nr. 1 davon für Pianoforte allein, arr. von K. Klauser .		1	5
Op. 44. **Quintett** für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell in Es-dur		3	—
Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen, arr. von Clara Schumann		2	10
Op. 63. **Erstes Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell in D-moll		3	15
Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen, arr. von E. Naumann .		2	20
Op. 110. **Zweites Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell in G-moll		3	—
Op. 121. **Zweite grosse Sonate** für Pianoforte und Violine in D-moll		2	15
Op. 132. **Mährchenerzählungen.** Vier Stücke für Clarinette (ad libitum Violine), Viola und Pianoforte		1	20

Hierzu eine Beilage.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beilage zu No. 27 der Allgemeinen musikalischen Zeitung.

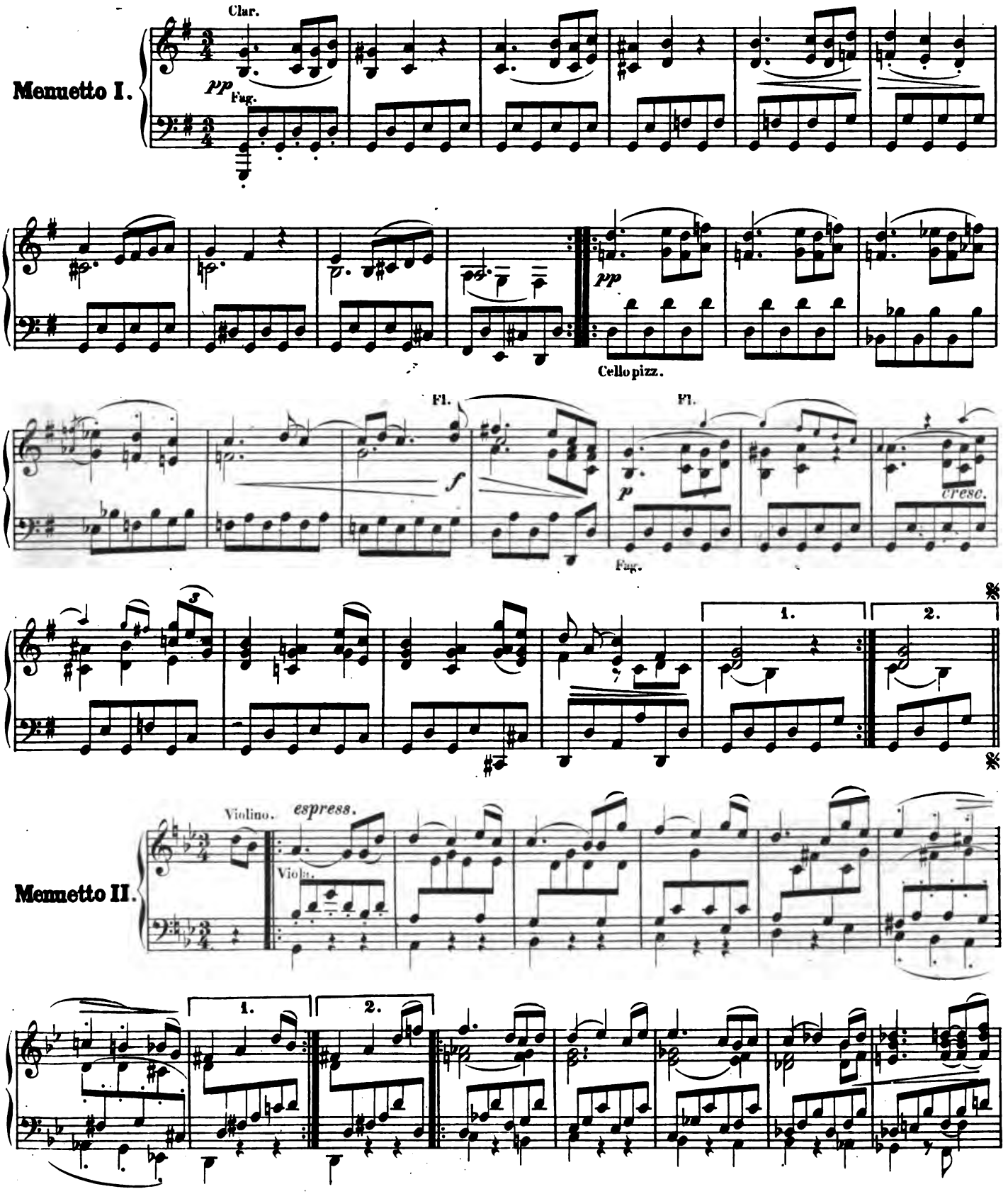
Neue Folge, erster Jahrgang 1863.

A.

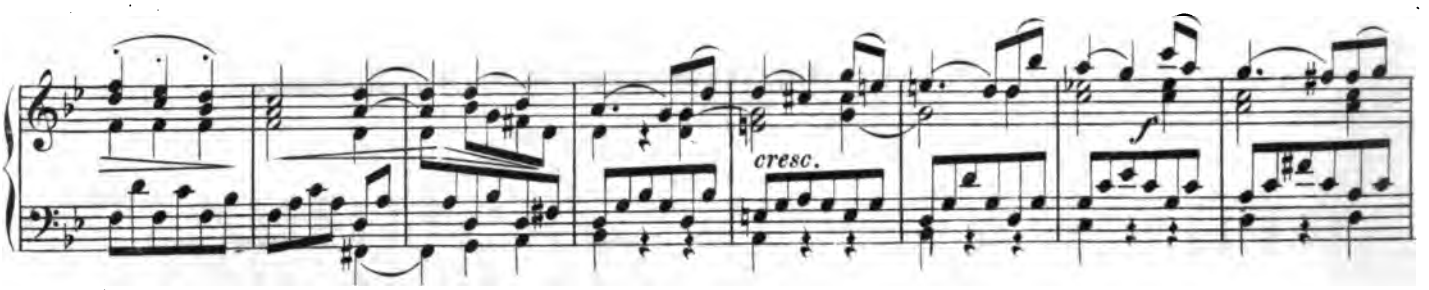
(Ziemlich langsam.)

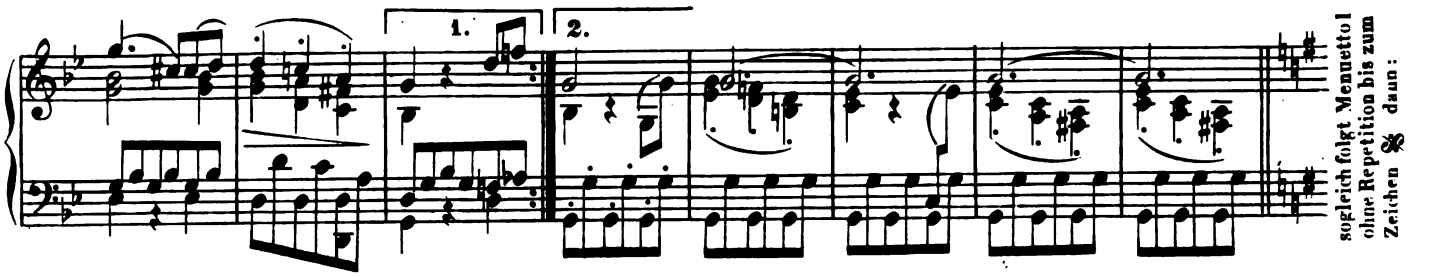
J. Brahms.

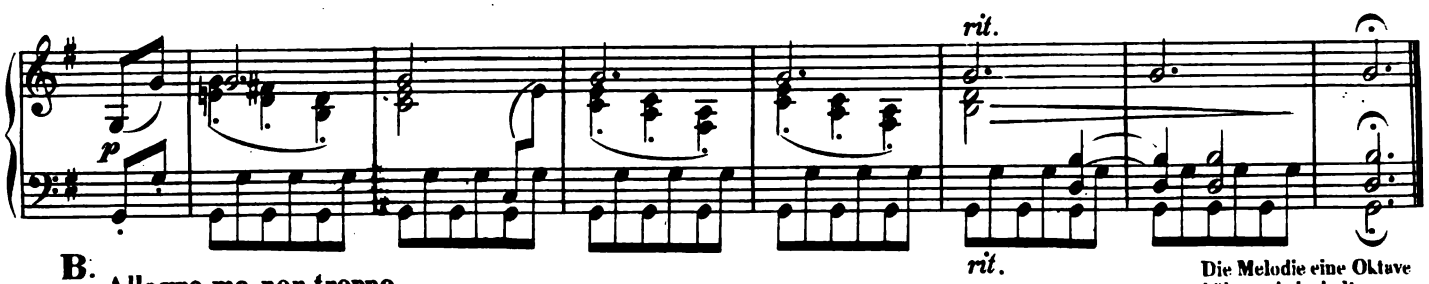
Menuetto I.



Menuetto II.

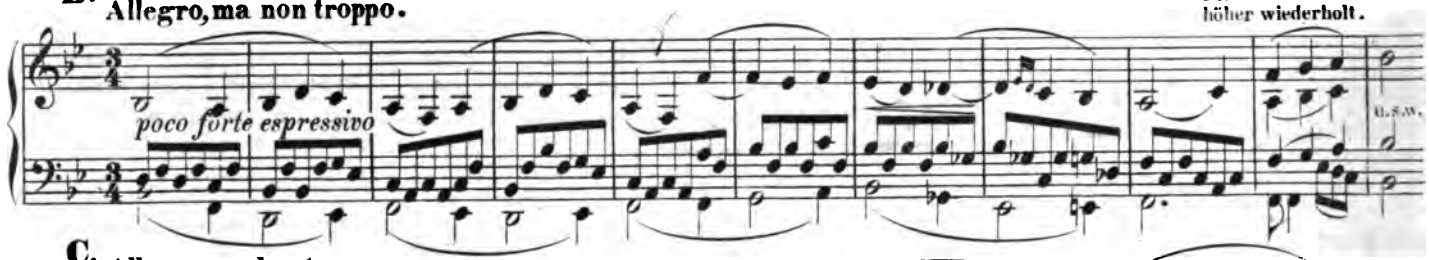




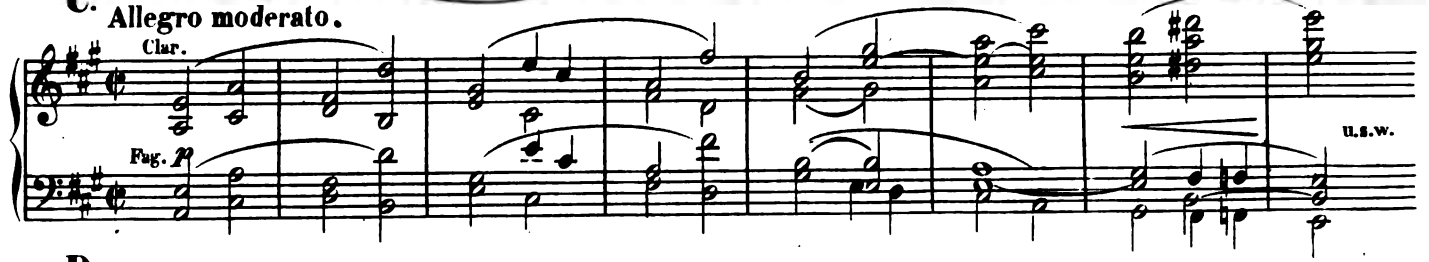


B. **Allegro, ma non troppo.**

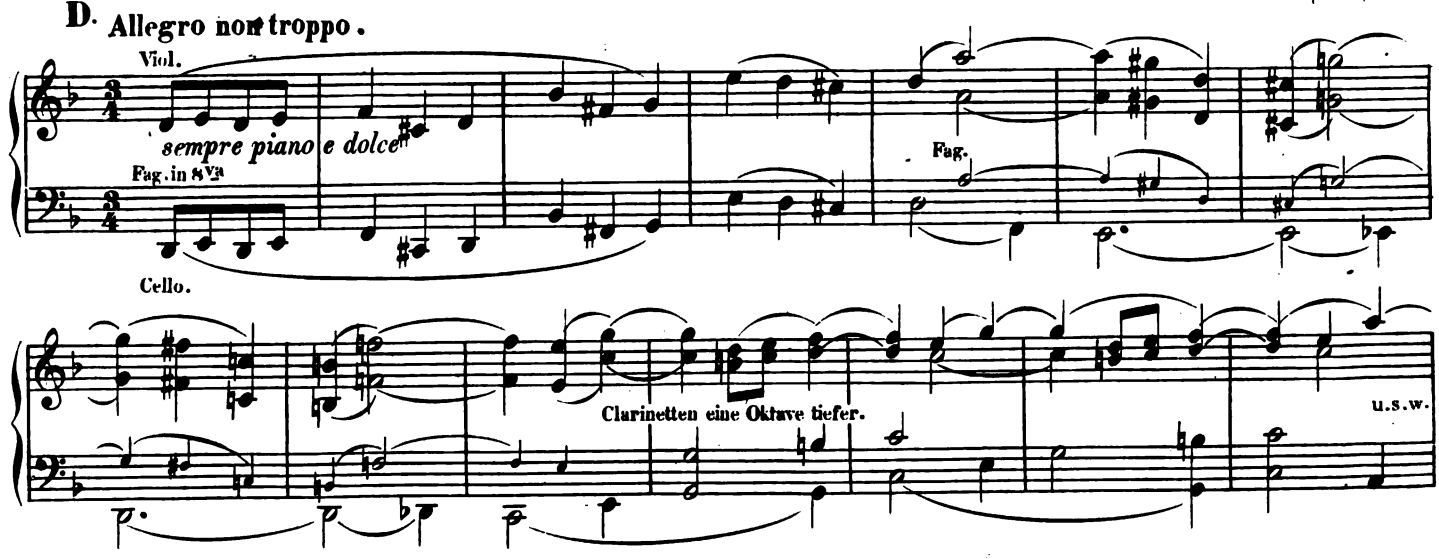
Die Melodie eine Oktave höher wiederholt.



C. **Allegro moderato.**



D. **Allegro non troppo.**



Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. Juli 1863. **Nr. 28.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ein neues Talent. — H. Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen (Fortsetzung). — Bericht aus Wien. — Nachrichten. — Anzeiger.

Ein neues Talent.

S. B. Wenn in unserer an wirklichen tondichterischen Talenten nicht überreichen Gegenwart eine neue Erscheinung auftaucht, der man entschiedene Begabung zusprechen kann, die, still wie die Blume aufgeblüht, nicht die Besorgniss entstehen lässt, es handle sich wieder, wie schon so oft, mehr um die Bethätigung des Ehrgeizes oder der Eitelkeit, als um inneren Drang; die unverdorben durch Virtuosenthum nicht erst einen weiten Weg zurückzulegen hat, ehe sie an den natürlichen Born echt künstlerischen Schaffens gelangt, — so ist das für die wohlmeinende Kritik ein wahrer Festtag. Zugleich aber auch hat sie eine ernste Aufgabe vor sich. Denn es erwächst ihr in jener Erscheinung nicht allein ein Gegenstand liebevoller Betrachtung, sondern auch gründlicher Untersuchung.

Unser neues Talent, von dem die Leser bereits aus den Inseraten dieser Zeitung Kunde erhalten haben, heisst:

Michael von Asantschewsky,

ist russischer Herkunft (aus Moskau), befindet sich in dem Alter der ersten zwanziger Jahre, lebt seit einiger Zeit in Leipzig und hat hier bei F. Richter und M. Hauptmann Studien gemacht.

Bei den meisten Erstlingswerken bemerkt man entweder ganz entschiedene Vorbilder, als deren Nachahmung sie erscheinen, oder im Gegentheil ein unbändiges Wesen, welches keine Lust hat, sich allgemeinen Gesetzen zu unterwerfen. Beides ist bei unserem Componisten nicht der Fall. Man hört wohl den Reflex verschiedener von dem und jenem Tondichter empfangener Eindrücke heraus, aber keiner macht sich so überwiegend geltend, dass man sagen könnte, die Musik im Ganzen klinge an einen bestimmten Componisten an. Auch das können wir nicht sagen, dass ein entschieden nationales Element sich geltend mache. Die Tonsprache, welche Asantschewsky spricht, ist die allgemeine, überall verständliche, auf dem gebildeten Gefühl jeder Nation beruhende. Dennoch klingt Alles, im Ganzen betrachtet, eigen genug. Der Componist schafft offenbar aus sich selbst heraus und lehnt sich nur an die allgemeinen gültigen Gesetze der Harmonie und Modulation, mitunter freilich hierin so frei verfahrend, dass wir für die Folge etwas mehr Ueberlegung wünschen müssen, und dass deutlich ersichtlich ist, wie der junge Componist noch in der glücklichen Zeit lebt, wo man, von Zweifeln über Zulässigkeit oder Unzulässigkeit nicht geplagt, keinen Anstand nimmt, einen augenblicklichen Einfall als vollberechtigt niederzuschreiben und stehen zu lassen. Wir nannten diese Zeit eine glückliche, verhehlen uns aber nicht, dass sie auch ihre gefährliche Seite hat. Doch erregt uns die Asantschewsky'sche Muse keine Besorgnisse der Art; ein bereits ziemlich sicheres Gefühl über die Grenzen des Erlaubten und Schönen ist im Ganzen seiner drei ersten Werke erkennbar, wenn auch bei Einzelnem der unfertige Künstler zu erkennen ist, der noch nicht in jedem Falle seine Intentionen klar und ohne Schlacken zur Darstellung zu bringen vermag. Von einem »unbändigen Wesen«, einem formlosen Dahinstürmen ist wenig zu spüren; einfache, ja einfachste Melodien, rhythmisch verständig und ohne Zwang gegliedert, bilden den Grundcharakter der vorliegenden Werke. Ohne falschen Schmuck und Firlefanz sind auch die gangartigen Sätze oder Passagen nur auf Wesentliches gerichtet, ein Uebermaass von Noten, leerer Tonschwall ist nirgend vorhanden. Durch das Ganze der Sätze geht aber ein Zug der Freiheit und Neuheit, wie er uns seit Langem nicht in ersten Editionen vorgekommen ist. Wer diese Sachen hört oder liest, der wird bei offenem Sinn, und ungeachtet aller bemerkten Mängel im Einzelnen, diesen Zug und seine Wirkung verspüren. Es ist ein junger Adler, der da seine Schwingen vor uns versucht, der nur noch hin und wieder etwas ungeschickte Bewegungen dabei macht.

Die drei Erstlingswerke, die er soeben der Oeffentlichkeit überlieferte, sind folgende:

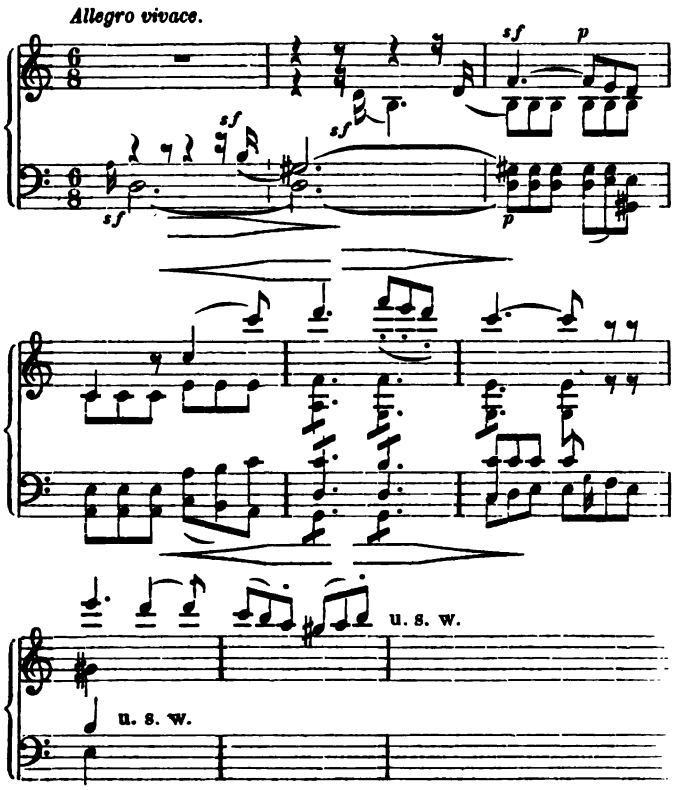
Sechs Clavierstücke. Op. 1. Pr. 1 Thlr.

Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 2. Pr. 2 Thlr.

Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 3. Stimmen Pr. 2 Thlr. Alle drei Werke im Verlage von Alfred Dörffel in Leipzig.

Zuerst zum Quartett: Die Tonart desselben ist A-moll, der erste Satz im $^6/_8$ Takt, Allegro vivace geschrieben; die Form ist die gewöhnliche, die Ausdehnung ziemlich knapp (der erste Theil zählt gegen 70 Takte, der zweite bis zum Wiedereintritt des Themas ungefähr eben so viel). Was die Erfindung betrifft, so bemerkt man bald, dass hier, wie auch im folgenden Andante (C-dur, $^3/_4$), die Hauptthemas noch keine recht ausgeprägte Physiognomie tragen; es ist Alles noch etwas jugendlich weich und verschwommen. Dennoch wird man einen genialen freien Anstrich nicht verkennen; eine ungewöhnliche Lebendigkeit, welche warmes inneres Leben verräth, äussert sich in den Rhythmen und Modula-

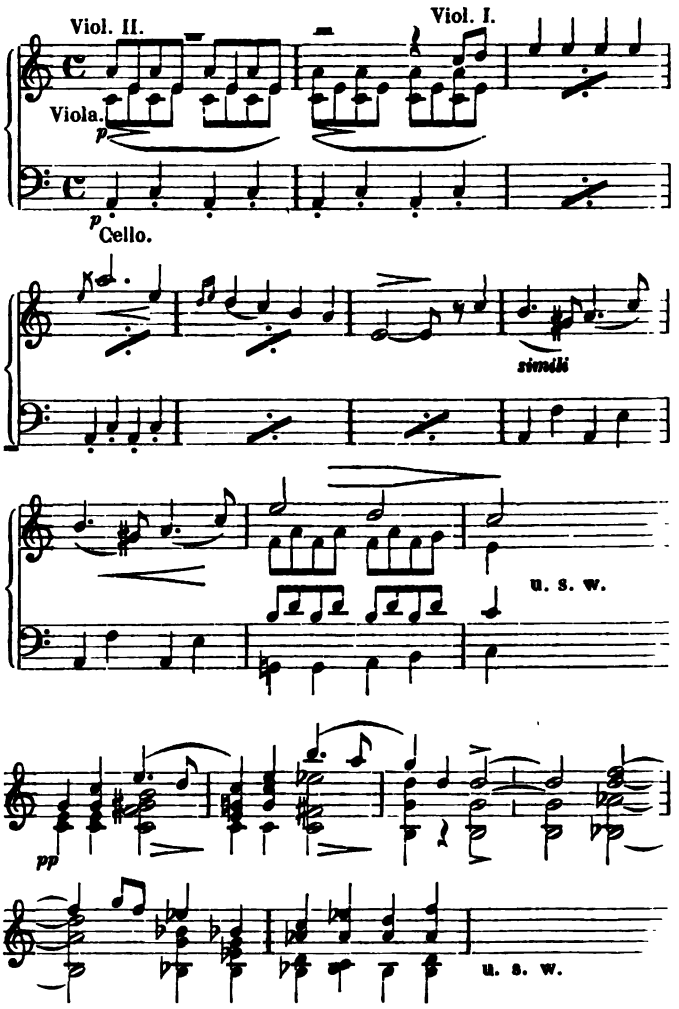
tionen, sowie auch der von allem Liedmässigen, periodisch Abgemarkten freie Bau der Sätze, sogleich den wahren Beruf für Instrumentalmusik erkennen lässt. Zur Höhe des eigentlichen Quartettsatzes hat sich unser Autor freilich noch nicht erhoben; die Freiheit und Sicherheit der Stimmführung, die Selbständigkeit der vier einzelnen Charaktere, das freie Beschäftigen derselben im abwechselnd ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Satz sind noch nicht erreicht; die Stimmen arbeiten noch zu gleichzeitig und gleichartig. Allein das und anderes würde man auch nur mit grossem Unrecht von einem Op. 3, oder einem ersten Quartett erwarten. Wohl aber wird man gleich beim Anfang des ersten Satzes, den wir hier abdrucken, den Eindruck der Genialität erhalten.



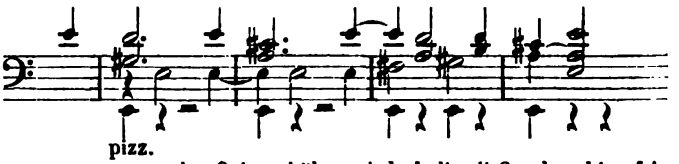
Das Andante erscheint uns vorläufig als der schwächste Satz des Quartetts; das Thema, ein einfacher Gesang der 1. Violine, zeichnet sich in seinen Wendungen durch keinen bedeutenden Zug aus, wird aber durch die contrapunktische Begleitung der Mittelstimmen allerdings gehoben. Wo das Cello die Melodie übernimmt, zugleich aber den Bass vorstellt, und die Oberstimmen sich rein akkordisch dazu verhalten, da klingt die Sache etwas ungeschickt und leer. Unser Autor weiss wohl noch nicht, wie die Viola als Bass in solchen Fällen so trefflich zu verwenden ist. Das ganze Andante klingt etwas monoton, hat keine rechte Entwicklung und Steigerung.

Dagegen sprüht das Scherzo (D-moll, $^{3}/_{4}$, Presto) förmlich Geist und Leben. Der schwunghafte Rhythmus, die energischen Modulationen wirken äusserst frappant und doch keineswegs hypergenial. Ein zartes, sinniges Trio bildet einen hübschen Gegensatz dazu.

Der beste Satz scheint uns indess das Finale, hauptsächlich deshalb, weil hier die Themate ungleich prägnanter auftreten, als in den übrigen Sätzen, namentlich den beiden ersten. Nach einer kurzen, langsamen Einleitung, die den Charakter einer Frage hat, folgt ein Allegro con brio, A-moll, $^{4}/_{4}$, von so reicher Erfindung, dass wir, um davon einen Begriff zu geben, fast den ganzen Satz abschreiben müssten. Es sind hier Klänge (man möchte sie Naturlaute nennen), so einfach und doch so sprechend, wie sie uns bei Beethoven, Schubert u. A. so wunderbar ergreifen. Auch die Durchführung im zweiten Theil ist durch geschickte imitatorische Behandlung des Themas diesmal recht gelungen, was wir aber auch der prägnanten Eigenschaft der Motive zuschreiben müssen, die in ihrem rhythmischen Wesen reichlichen Stoff dazu enthalten. Hier das Thema und einige Nebenmotive:



Coda:



eine Octave höher wiederholt mit Orgelpunkt auf A.

Das Quartett schliesst, von A-dur durch etwas auffallende Harmonien nach A-moll zurückkehrend, sehr eigenthümlich mit dem verlangsamten Thema, welches dann durch ein paar starke A moll-Akkorde abgeschnitten wird.

Ueberblickt man das ganze Quartett mit all seinen Eigenthümlichkeiten, Schönheiten, Schwächen u. s. f., so bleibt als Gesammteindruck die höchst erfreuliche Bemerkung stehen, dass hier ein noch nicht völlig entwickelter, aber an innerer Kraft reicher Keim vorliegt, der unter günstigen Verhältnissen einen stattlichen Baum verspricht.

Wenden wir uns nun zur Cello-Sonate.

An thematischer Erfindung noch reicher, im Ganzen schwungvoller und lebendiger, scheint sie uns doch gegen das Quartett, was Consequenz der Satzbildung betrifft, zurückzustehen. Der Faden reisst nicht selten ab, nicht aus Mangel an Erfindung, eher aus Ueberfluss, jedenfalls aber aus Mangel an künstlerischem Ueberblick über das Ganze. Auch scheint die Erfindung und ganze Gestaltung weniger selbständig, als im Quartett. Namentlich erinnert die Clavierbehandlung oft an Mendelssohn und dessen harpeggirte Begleitungen in den »Liedern ohne Worte« und andern Claviersachen. Anderes klingt sogar an Meyerbeer an.

Das Thema des ersten Satzes hat Charakter und Schwung. Namentlich ist die zweite melodische Wendung bei der Wiederholung, statt von Fis nach G von Fis nach F und E interessant und bedeutend. Die Sache würde sehr gewonnen haben, hätte das Thema nach mehreren Anläufen, Erweiterungen u. s. w. endlich einen Abschluss gefunden. Unser Componist geräth aber aus Einem ins Andere, ohne dass man recht merkt, wo und warum. Er stürzt sich sogleich in Modulationen, die ihrer Natur nach nicht an den Anfang eines Stückes passen, wo man erst einen bestimmten Eindruck verlangt, und so verläuft sich auch der warm empfundene, melodisch reiche Seitensatz in einen Nebel, aus dem mit der Repetition des ersten Theils das Hauptthema hervortritt, ehe man noch den Eindruck sich zurechtlegen konnte. Der Componist hat im ersten Theil des Guten (nämlich des frei Ausschwingenden) zu viel gethan und die Folge ist, dass er im zweiten Theil einerseits keine innerliche Steigerung bewirken kann, andererseits zu äusserlichen Mitteln (gehäuften grellen Modulationen und dergl.) greifen muss, um vorwärts zu kommen. Die Art, wie das Thema wieder eintritt (nach einem Halt auf der Unterdominante) ist eigen, aber wie uns scheint, nicht ganz glücklich. Die Unklarheit der Form wird dadurch noch auffallender.

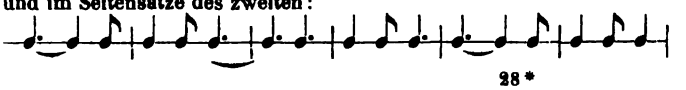
Der zweite Satz steht seltsam genug in D-moll (6/8, Allegretto animato), dessen Verwandtschaft mit H-moll etwas weit hergeholt ist; auch würde ein ruhiger Dur-Satz nach dem nervös aufgeregten ersten wohlthätiger gewirkt haben. Das Thema dieses Stücks macht uns einen gemischten Eindruck. Während seine acht ersten Takte (vom Eintritt des Cello an gerechnet) etwas Oberflächlich-Modernes haben, wirkt die Einleitung und der folgende Nachsatz mit seinen eigenthümlichen Intervallen und seiner schönen Harmonik sehr anziehend. Der Seitensatz in F wird durch eine sinnige und prägnante, hauptsächlich rhythmisch wirkende Gegenfigur sehr gehoben, hat aber leider keinen rechten Schluss und verläuft in den Sand. Die plötzlichen Modulationen nach Des und D wirken darauf so sonderbar, wie ein einzelner bizarr geformter hoher Fels mitten in der flachen Landschaft. Die Melodie selbst hat für uns etwas leieriges. Dennoch wird man das Stück gerne spielen, weil es frei hingeschrieben ist, wie dem Componisten zu Muthe war. Es ist nicht die Lösung eines scholastischen Pensums, sondern der freie Erguss einer Phantasie, deren Bilder nur noch nicht geklärt und nicht bedeutend genug sind. Solche Erscheinungen findet man freilich bei gross und berühmt gewordenen Meistern in ihren Anfängen auch, nur dass diese doch schon in frühester Jugend in Sachen der klaren Form mit sich absolut im Reinen waren, was bei Asantschewsky — wie, merkwürdig genug, bei allen Tonsetzern von einiger Bedeutung, die nach Mendelssohn kamen — nicht so evident ist.

Das Finale hat wieder ein Thema, dessen stolzer pathetischer Charakter seine Anziehungskraft nicht verfehlen wird, wenn man sich nur ein wenig hineingespielt oder gehört hat. Das ist Musik so ganz aus unserer Zeit, und doch edel und fein. Schade, dass das Thema durch eine barocke Modulation (Takt 20—23) an Schönheit einbüsst. Hätte der Componist die chromatisch aufsteigende Melodie daselbst statt mit Stammakkorden mit umgekehrten (der Bass etwa so: fis | e g | fis a | g) begleitet, die Sache würde weit weniger grell wirken. Ein sehr hübsch beginnender Mittelsatz wird leider abgebrochen, ehe noch was Rechtes daraus geworden, und eine kurze Fuge erscheint ein wenig wie ein Deus ex machina, um bald wieder zu verschwinden und dem Hauptthema Platz zu machen. Es folgt eine Durchführung, in der der Seitensatz mit dem Fugenthema in interessanter Weise verflochtan ist. Nochmals das Thema, der Seitensatz in H-dur, die Fuge (in grundloser übel klingender Tiefe der Clavierchorden!) — und der Satz geht in ziemlich grossartig pathetischem Aufschwung zu Ende; ein Presto, wo sich das Hauptthema mit dem Fugenthema verbindet, führt es rasch herbei, und merkwürdig genug ist der unerwartete fanfarenartige Schluss mit dem H dur-Akkord, den das Clavier in hoher Lage wie mit plötzlicher bengalischer Beleuchtung eintreten und verklingen lässt.

Betrachten wir die beiden Werke noch einmal kurz in Bezug auf die drei Hauptmomente der Musik: Rhythmus, Melodie und Harmonie, so bemerken wir, dass ersterer meist lebendig, sinnlich kräftig und nicht monoton ist*), die Melodik vorläufig mehr naiv-sinnlich als geistig-bedeutsam, die Harmonik nicht arm, rasch wechselnd, nie zu lange an der Tonika klebend, im Gegentheil oft zu vielfach abschweifend. Namentlich die Cello-Sonate kann sich mit dem Moduliren nicht genug thun. Weit entfernt von der Annahme, dass dies unserer Zeit gemäss und ihr erwünscht wäre (wie man denn nicht selten Stimmen vernimmt, die eine beständige Steigerung des musikalischen Luxus für nothwendig und gerechtfertigt erklären), vielmehr durch die tägliche Erfahrung belehrt, dass das Publikum das einfach Verständliche wünscht und liebt, und dass gerade jene neueren Meister, die zu einiger Popularität gelangt sind, dies ihren einfach-natürlichsten Werken und bei allem inneren Reichthum der Einfach-Natürlichkeit ihres persönlichen Wesens, das sich in den Werken ausspricht, verdanken, — müssen wir unserm Componisten auf dieses harmonisch-modulatorische Plus um so mehr aufmerksam machen, als namentlich die Cello-Sonate eine gewisse Anlage und Neigung zu stereotypen, aber bereits etwas verbrauchten harmonischen Wendungen darlegt. Hierhin gehört vor Allem die Manier, den Quartsextakkord einer neuen Tonart zu gewissen theils pompösen, theils zarten Effekten zu benutzen. Fast jede Seite der Sonate weist dergleichen auf. Aufrichtig gesagt würde es uns sehr freuen, dieser Manier in künftigen Werken des Autors gar nicht mehr zu begegnen; das Vermeiden solcher »Effekte« wird unsern Componisten auf neue Wege und Modulationsmittel führen, die er jetzt im Sturmlauf nach einem vorschwebenden Ziel übersieht. Einige orthographische Unrichtigkeiten übergehen wir hier. Der Componist wird bei zunehmender Reife dieselben hoffentlich selbst bemerken und sich bei

*) Nur in den Themen vermissen wir manchmal Adel und Mannigfaltigkeit des Rhythmus. So im Thema des ersten Satzes der Sonate:

und im Seitensatze des zweiten:



künftigen Werken frei davon erhalten. Er wird aber vielleicht gut thun, bei den nächsten Editionen noch tüchtige Musiker zuzuziehen und ihren Rath anzunehmen.

Und nun noch Einiges über die Clavierstücke. Wir sprechen von ihnen nicht deshalb zuletzt, weil wir sie etwa nur als minder wichtigen Appendix zu den beiden andern grösseren Werken betrachteten, — im Gegentheil glauben wir ein reiches Talent gerade aus ihnen recht deutlich erkennen zu können. Denn ungeachtet sich der Componist hier blos auf die Formen Valse, Polka und Mazurka beschränkt, finden wir doch eine reiche Fülle schöner Gedanken nebst einem herrlich klingenden, auf Schubert, Chopin und Schumann basirten Claviersatz. Nr. 1. Tempo di Valse (Es-dur) bringt eine Melodie, an sich nicht gerade bedeutend, mehr sinnlich weich, aber sehr hübsch und mit feinen Wendungen. Schade, dass dieselbe nicht mehr verwendet worden ist, sondern immer in derselben Tonart wiederkehrt, wodurch sie sich zu früh abnutzt. Von den zwei Trios, beide in Ges-dur, ist besonders das zweite interessant. Nr. 2. Tempo di Polka, wo ein keckes, immer dieselbe Physiognomie zeigendes Motiv mit dem stetig tiefer steigenden Bass hübsch contrastirt, hat als Mittelstück eine kleine Fuge, die eigentlich nicht recht hierher zu passen scheint, aber an sich sehr niedlich, zum Schluss sogar durch ein paar launige Engführungen ergötzlich aufgeschmückt ist. Nr. 3. Tempo di Mazurka, ist hauptsächlich in seinem Amoll-Mittelsatz anziehend, der aber freilich etwas viel an Chopin anklingt, wie denn der Mazur überhaupt in seinen scharf ausgeprägten Zügen wenig Raum für verschiedenartige Charaktere und Motive giebt. Der erste Theil sollte eigentlich nicht repetirt werden. Ein prächtiges Stück ist Nr. 4, Tempo di Valse. Das Thema, an sich schon sehr reizend, wird noch gehoben durch eine köstliche zweistimmig-canonische Behandlung der rechten Hand im zweiten Theil und durch ein Trio, welches ebenfalls aus dem Motiv des Hauptsatzes entspringt und namentlich an interessanten Modulationen reich ist. Nr. 5. Tempo di Mazurka, ist mit leichter Hand hübsch entworfen und ausgeführt, doch minder ansprechend. Dagegen ist Nr. 6, Tempo di Valse, ein Stück, das seinen Meister lobt. Das Thema, eine ohne Begleitung sich sanft dahin schlängelnde Melodie von 4 Takten, der eine rhythmisch-harmonische Figur von wieder 4 Takten folgt, ist sehr hübsch erfunden, der Uebergang von Des nach D ungezwungen und doppelt wirksam, weil nun jene zweiten vier Takte dasselbe in D bringen, was sie früher in Des brachten. Das Trio, kräftig und wuchtig gehalten, würde sich noch mehr Beifall erwerben, wenn nicht eine rhythmisch-periodische Unebenheit störte. Sehr schön ist das zweite Trio in F-dur, die Tenormelodie darin besonders bemerkenswerth.

So viel wir am Einzelnen zu tadeln fanden, nachdem wir die drei Werke wiederholt gespielt und genau kennen gelernt, doch können wir nicht läugnen, dass uns ein ganz eigener Eindruck von denselben zurückgeblieben ist, der Eindruck einer sehr interessanten neuen Erscheinung.

H. Helmholtz,

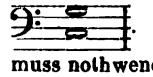
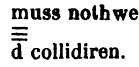
Lehre von den Tonempfindungen. Als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, Vieweg und Sohn 1863. XI und 600 S. 8. Preis 3 Thlr. 6 Ngr.

(Fortsetzung.)

Der folgende (7.) Abschnitt handelt von den Combinationstönen, welche von dem deutschen Organisten A. Sorge 1745 — später nach dem zweiten Entdecker Tartini 1754 benannt — entdeckt sind. Man hört diese, wenn zwei Töne verschiedener Höhe gleichzeitig anhaltend und kräftig angegeben werden, in der Tiefe unter ihnen. Sie sind weit schwächer als die Obertöne, aber bewiesen an der zu solchen Versuchen besonders geeigneten Physharmonika, auch der Sirene, und vermöge der Resonatoren (S. 234).

Die Erkenntniss der Combinationstöne ist wichtig für die Akkordbildung, die der Schwebungen, welche im 8. Abschnitt erläutert sind, für die Theorie der Dissonanz. — Schwebungen entstehen, indem die Intensität der Schwingungen zweier Töne periodisch stark und schwach wird (S. 245). Wenn zwei gleiche oder auch zwei consonirende Töne zusammen tönen, so decken sich die Curven ihrer Luftwellen oder kreuzen sich in den Knotenpunkten; wenn zwei fast gleiche zusammen tönen, so decken sich die Schwingungscurven nicht: ihre Differenz wird hörbar als Schwebung, die Zahl der Schwebungen ist gleich der Differenz in der Schwingungszahl beider Klänge; dieses Gesetz wird S. 238 an einer Figur sichtbar gemacht. Wunderbar erscheint hier wiederum die Unterscheidungsgabe des Ohres: es ist im Stande bei zwei neben einander schlagenden Pendeln bis auf $^1/_{100}$ Secunde zu merken, ob sie gleichzeitig schlagen oder nicht — während das Auge schon bei $^1/_{24}$ oder $^1/_{16}$ Secunde schwanken würde zu entscheiden, ob zwei Lichtblitze zusammentreffen oder nicht (S. 261). Noch wunderbarer, dass auch diese Fähigkeit, Schwebungen zu vernehmen, an bestimmte Organe, nämlich die Gehörknöchelchen, geknüpft ist (S. 248).

Die bisher genannten Schwebungen waren solche, die von je zwei einfachen Tönen kleiner Intervalle hervorgerufen werden. Bei grösseren Intervallen kommen die Obertöne in Betracht, deren Einfluss auf die harmonische Musik und die Instrumentalstimmung erheblich ist. Hier erscheint nun das Wesen der Consonanz, ihr absoluter Unterschied von der Dissonanz: zwei Klänge, deren Obertöne ohne Schwebungen coincidiren, ertönen neben einander in ungestörtem gleichmässigen Abflusse*); Consonanz ist continuirliche, Dissonanz intermittirende Tonempfindung (S. 275, 342). Dass aber die Seele die Consonanzen wahrnehme, beruht nicht, wie Leibnitz und Euler annehmen, auf einem stillschweigenden Zählen der Verhältnisse, sondern auf der continuirlichen Empfindung der Hörnerven. Jede intermittirende Erregung greift die Nerven heftiger an als eine gleichmässig dauernde; Reizen ist den Nerven angenehm, Intermittiren quälend (S. 255, 341). Franco's Unterscheidung in vollkommene und unvollkommene Consonanzen (S. 296) ist in den Grundzügen noch heute gültig, wenn

*) Wir bekennen, das Wesen der Consonanz auf diesem Wege nicht fassen und bei Helmholtz keine Consequenz finden zu können; nur der Einklang oder die Oktave erscheint uns hiernach als »vollkommene« Consonanz. Denn schon die Obertöne der Quinte müssen mit jenen des Grundtones Schwebungen geben. Man denke die Quinte  . Der sechste und siebente Oberton von c : $\overline{\overline{b}}$ und $\overline{\overline{c}}$ muss nothwendig mit dem vierten und fünften Oberton von g : $\overline{\overline{h}}$ und $\overline{\overline{d}}$ collidiren. Kommt nun noch die Terz  dazu, so wird der vierte Oberton derselben: $\overline{\overline{gis}}$ sowohl mit dem 5. Oberton von c ($\overline{\overline{g}}$), als auch mit dem dritten von g (ebenfalls $\overline{\overline{g}}$) Schwebungen verursachen (vergl. Helmholtz S. 284 und 285). Das Ohr wird also schon hier von den Obertönen absehen müssen, um den einfachsten Akkord als Consonanz zu empfinden. Was hilft aber dann die Theorie der Obertöne? — Wichtiger scheint das Phänomen der Combinationstöne, durch welches die »Fundamentallehre« vollständig bestätigt wird. D. Red.

auch seine Beweisart und Terminologie nicht genügend, und wenn auch im Laufe der Zeiten durch Ausbildung der vielstimmigen Instrumentalmusik die Grenzen von Consonanz und Dissonanz verschoben oder genähert sind: das Princip steht fest, wie es sich historisch bethätigt hat und nunmehr durch evidente Naturforschung bewiesen ist. Somit möge der ritterliche Don Quixote, der kürzlich in zukunftsschwangerem Fanatismus den Unterschied von Consonanz und Dissonanz aufzuheben verhiess, ab und zur Ruhe verwiesen sein. — Mit dem richtigen Verständniss der Consonanz, der Wurzel alles musikalischen Denkens, ist auch das Räthsel der Geschichte gelöst, dass die antike Welt sich an reinen (absoluten) Consonanzen genügen liess und auf die Gebilde einfach reiner Schönheit beschränkte, während die moderne Welt ihr reicheres Leben in reicherem Ausdruck darstellt und dazu auch Widerstreitendes in ihren Kreis aufnimmt (S. 340); den vollkommenen Wohlklang aber, als Anfang- und Zielpunkt der Tonkunst, wird und kann sie nicht zerstören. Es ist deshalb ein ganz überflüssiges — wenn auch nicht ganz harmloses — Wortgezänke, wenn man gewisse altbegründete Redensarten, wie: Wohlklang, falsche Quinte und dergl. (auch der »gute Takttheil« gehört hierher) um gewisser ästhetischer Tendenzen willen bekämpft; Helmholtz wendet sie in alter Weise an, ohne Furcht vor tendenziösem Missverstande.

Von den übrigen Einzelheiten heben wir noch solche heraus, die den gangbaren Theorien hülfreich zur Seite stehen oder unrichtige widerlegen. Den Gebrauch der Mixturen rechtfertigt S. 344 vgl. 496; die Bedeutung der umgekehrten Akkorde und ihre wohlklingenden Lagen beweist akustisch S. 334—337, wo dann der Meister instinktmässig richtige Griffe zu Tage kommen: wenige sind darin über Mozart und Händel. Sehr belehrend und falsche Meinungen niederwerfend sind die Betrachtungen über Dur und Moll (S. 325, 328. Der Mollakkord ist weniger wohlklingend als der Durakkord, weil er fremde Combinationstöne bringt, während der Durakkord nur eigene Akkordtöne als Combinationen hat) und über die Gewohnheit der Alten bis S. Bach, nur Durschlüsse zu gebrauchen*). Dass die sogenannten Stammakkorde angesehen werden können als über einander gesetzte Terzen (S. 323), sei hier nur für Jene bemerkt, die überhaupt alles harmonische Wesen aus Terzen ursprünglich erbauen wollen: diese Terzenweisheit hat Unheil in die Theorie gebracht; Helmholtz sagt das Richtige; hier lässlich, während vorhin die exacte physikalische Darstellung überwog. — Endlich werden auch die griechischen und mittelalterlichen Theoretiker richtig gewürdigt als solche, die »nicht durch blinden Autoritätsglauben gefesselt sich durch eine Theorie binden liessen, die ihren Ohren widersprach« (S. 345), namentlich im Punkte des Nichtgebrauchs der Terz: darüber giebt die dritte Abtheilung Auskunft, welche die historisch-nationalen Entwickelungen darlegt.

Der Gesammtinhalt beider ersten Abtheilungen, am Schlusse des 12. Abschnitts nochmals kürzlich vor Augen gestellt, umfasst also die natürlichen Vorgänge in der Tonkunst und lehrt sie durch Physik und Physiologie verstehen. Auf diese objectiv natürlichen Grundlagen sollen wir die subjectiv ästhetische Tonübung begründet erkennen. Menschlicher Weise geschieht dies nur annähernd; das letzte Warum bleibt doch verborgen. Hauptmann, der den dunklen Gang der metaphysischen Dialectik in diesem Gebiete gewagt hat, beginnt doch nach Abweisung anderer Irrlehren — gegen die Hegel'sche Regel, mit einer Voraussetzung: »Es giebt drei direct verständliche unveränderliche Intervalle« (Harm. S. 21). In der Metaphysik aber darf es nun einmal absolut nichts »geben«, was der Metaphysiker nicht demonstrirt hätte, wir müssen fragen nach dem Warum, dem Grund des Grundes, und da genügt es keineswegs, die Beweisführung zu umgehen durch Hinweis auf spätere Belege durch — natürliche oder ästhetische Wirkungen (Harm. S. 9, 10). — Denn auch später vernehmen wir nur wieder positive, nicht metaphysische Beobachtungen, nämlich dass sich die Saite in sich selbst hälftet, drittelt, fünftelt u. s. w., was ja sogar auch der untönende (tonlose) Messingdraht thut (vergl. Helmholtz S. 77, 78). Aber warum thut er das?*) Geschiehts nach einem Gesetz der Schwere, Parallelogramm der Kräfte etc., oder wie sonst setzt sich die Saite theilweis sich selbst entgegen? Wer ist der Dialectiker? Ist's die Saite, die sich mit sich selbst unterredet oder wer thuts? Eine Frage, deren Gleichen schon bei Plato aufgeworfen wird — und wo ist die Antwort? Nicht bei Menschen, aber auch nicht bei einem leblosen Gesetze, einem Irgend = x. Bekennen wir hier die Schranke, die dem kühnsten menschlichen Denken gesetzt ist: demselben Denken, das zwar das Weltall durchdenkt, aber es nicht herausbringt, wie und warum das Feuer brennt, wie und warum die ganze Luft ein ungeheurer Gummiball ist mit Gummilagen, Schichten, Streifen und Kügelchen; wie und warum unsere Nerven deren empfangendes Gegenglied, unsere Seele deren liebliche Vernehmung, — unser Geist endlich der zeugungskräftige Vater ist, der aus den vorhandenen naturleiblichen Gebilden ein Neues mit Bewusstsein der Freiheit heraus wirkt — und doch von den Naturschranken sich nicht losreissen kann! Das Ende unseres — (metaphysischen oder dialectischen?) — Denkens reicht eben bis in den Anfang der Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit der Kunst sucht die dritte Abtheilung zu eröffnen, indem sie die ästhetischen Gesetze der Tonübung nach Zeiten und Völkern in der Verschiedenheit ihrer Stylprincipien darlegt. Denn während die technische Lehre bei der Naturwissenschaft zu Rathe geht, knüpft die ästhetische Lehre bei psychologischen Motiven an (S. 359). Tonleitern und Tonalität und Tonverwandtschaft, die Elemente der künstlerischen Musik, sind weder natürliche (Helmholtz S. 358, 361), noch künstliche (Hauptmann S. 7) Potenzen. Was sind sie denn? Vermittelnde oder mittlere — etwa in ähnlichem Sinne, wie Aristoteles die Mathematik, weil sie weder reine Natur, noch reiner Geist sei, benennt τὰ μέσα, τὰ μεταξύ? Allerdings nehmen wir Aehnliches wahr in Allem, was sich aus dem Natürlichen ins Geistige historisch entwickelt, und lernen auf diesem Wege auch verstehen, was die Naturphilosophen (Steffens u. a.) als Gegensatz von Natur und Geschichte bezeichnen. Aehnliches ergiebt sich im Tongebiete. Die physikalischen Ergebnisse zeigen den harmonischen Naturgrund des Tonwesens; die menschliche Vernunft vernimmt das Natürliche, zerbrichts

*) Die Angabe Helmholtz's, S. Bach habe seine Moll-Präludien wohl zuweilen in Moll, die Moll-Fugen aber immer in Dur geschlossen, muss hier als unrichtig bezeichnet werden: es ist nicht selten das Gegentheil der Fall. D. Red.

*) Nicht nur das warum, auch das wie so ist uns übrigens selbst durch die Helmholtz'sche Darstellung nicht ganz klar geworden. Dass eine Saite sich in zwei, dann vier, acht u. s. w. Theile theilt, deren jeder wieder für sich schwingt, ist nicht so auffallend. Dass aber das Drittel, Fünftel u. s. w. für sich schwingt, ohne durch die Knotenpunkte der Hälften, Viertel u. s. w. gestört zu werden, ist wohl längst evident, bleibt aber immer noch unbegreiflich genug. D. Red.

und bauet es wieder in eigenwilligen Tonsystemen; der schöpferische Geist ergreift das Vernommene und gestaltet daraus vernünftige Werke, Kunstgebilde der Freiheit, Melodien*). — Die Gebilde der Freiheit sind dem Naturleibe überbaut, aber nicht von ihm losgerissen. Denselben Vorgang zeigt die Architektur, welche unser Verfasser treffend als Gleichniss anwendet a. a. O. Ihre Naturgesetze zeigt die Statik und was mit ihr Mathematisch-Physikalisches verbunden ist; die vermittelnde Potenz sind die nationalen Stylprincipien des gradlinigen, gewölbten, spitzbogigen etc. Baues; die freien Kunstwerke aber ruhen dennoch auf dem ersten Principe, bedienen sich der Technik des zweiten, wachsen über beide empor in besonderer Geistigkeit und bleiben an beide gebunden wie Geist, Seele und Leib verbunden sind. Dieses organische Verhältniss ist festzuhalten als Bollwerk gegen unorganische, freilich landläufige Vorstellungen, wie wenn man z. B. allen Rhythmus nur versteht als leidige Nothsache, als verständigen Ordnungsstifter, der die Töne festbinde, damit sie nicht davon rennen, oder die Tonleitern aus dem 12stufigen Chroma construirt ohne Tonica und harmonischen Untergrund, oder die Harmonie auffasst als Hülfe für den Verstand, damit die wilden Tonwellen nicht zusammenhanglos durcheinander fahren, und gar die Melodie als — Secundenfolge, rhythmisirte Tonleiter etc. Es muss sich auch hier bezeugen, dass die Grundlagen unseres vernünftigen Denkens lebendige ideale Einheiten sind, aus denen das Mannigfaltige geboren wird, nicht mühselig erlistete polizeiliche Nothställe, wie Feuerbach die ethischen Grundgewalten construiren wollte. Gegen solchen Stumpfsinn muss die Wissenschaft ernstlich und einstimmig auftreten, und das vorliegende Buch ist eine mächtige Hülfe der rechten Wissenschaft, die aus dem Begreiflichen zum Unbegreiflichen eine Brücke baut.

Helmholtz erörtert nun das geschichtliche Verhältniss durch vorläufige Eintheilung in die drei Hauptperioden der homophonen, polyphonen, harmonischen Musik. Offenbar sind diese Benennungen a potiori abgenommen, da allen dreien angehört: Natur, Uebung und Freiheit, deren keines das andere völlig entbehren kann, wenn auch die europäische Kunst erst seit vier- oder sechshundert Jahren ihr Tonwesen mit Bewusstsein entwickelt hat als Tonalität der Töne, die sich um ein gewisses der Natur entlehntes aber freigewähltes Centrum, die Tonica, bewegen. Die unbewussten Anfänge gehen über Hellas (wahrscheinlich) nach Indien zurück. Die Griechen hatten eine Ahnung der Tonica in ihrer *μέση* oder *ὑπάτη* (Helmholtz S. 378, 411. — Aristot. probl. 24, 36); in der indischen Ansa ist nach Jones indischer Musik übersetzt von Dalberg S. 36 (Helmholtz S. 371) enthalten ein Leitton oder Grundton, jedenfalls ein fixirter Anhub des Gesanges; auch die Chinesen halten nach Amiot und Roussier (vgl. Ersch und Gruber Encyklop. II, S. 17, 454—457 — und: Mémoires concernant l'histoire des Chinois I, 6 S. 411. 1789) in ihrer bald 5 bald 12 Stufen fassenden Scala einen tiefsten Grundton F oder E fest.

So ist den Griechen und Orientalen das Gesetz verhüllt inwohnend, welches die abendländische Christenheit als Gesetz der Tonalität zum bewussten Stylprincip erhoben hat (vgl. Helmholtz S. 367, 369, 383, 410). Es hat sich auch sonst — in Natur- und Sprachwissenschaften — ereignet, dass die späteren Zeiten erst das einfachere Princip entdecken, die erste Natur wieder finden; das ist der Gang menschlicher Wissenschaft, die göttliche Schöpfung umgekehrt nachzudenken, vom Sinnlichen ins Geistige, vom Vielen in das Eine erst nach langen Umwegen zu gelangen. So ist unser einfacher Gegensatz der Naturharmonie — Dur — gegen die abgeleitete — Moll — eine spätgefundene Vereinfachung der harmonischen Theorie, gegen welche jedoch die griechischen und kirchlichen Tonleitern keineswegs verächtliche oder mitleidwerthe Vorstufen sind, sondern geniale Vorahnungen des Einen Principes; dieses aber bezeugt sich allerdings als das allgemeine, insofern von ihm aus jene früheren sich begreifen, deuten und wieder beleben lassen, nicht umgekehrt.

Die Periode der homophonen Musik ist die Zeit vor Hucbald oder Franco von Köln. Nach dem vorhin Besprochenen können wir auch diesen Styl nicht aller harmonischen Einwirkung ledig halten; denn wenn auch Rameau's »subintendirter Generalbass« zu jeder-einstimmigen Melodie mehr für die neuere Zeit passt (S. 392 vgl. 447), so ist sein Spruch »chaque son est une harmonie« ja nicht blos aus dem akustischen Phänomen aller Zeiten bewiesen und anerkannt, sondern auch unseres Verfassers Entwicklung der historischen Scalen beweist, dass alle Tonlehrer von jeher ihre Constructionen aus Quintenprogressionen, die ja selbst auf akustisch-harmonischen Principien ruhen, erbaut haben (S. 392), lange bevor die moderne Harmonie Stylprincip ward. Bezüglich der griechischen Tonübung interessirt uns hier eine Bemerkung von Aristoteles probl. 19, 33, dass es harmonischer, d. h. musikalisch schöner sei, von der Höhe zur Tiefe zu singen, als umgekehrt — was vielleicht mitgewirkt hat zu dem seltsamen Missverstand Drieberg's (Aufschlüsse über die Musik der Griechen. 1819. 4.), alle Scalen (nach Alypius Noten ?) umgekehrt zu zählen, so dass die hypate oberster, nete tiefster Ton ward! gegen das ausdrücklich erklärte: *ὑπάτη ὑπάτων βαρύτατος φθόγγων*. Und hier kommt noch ein anderes, national Wichtiges hinzu: Die Neigung der Griechen, gern zu hoch zu singen, wird in jenem aristotelischen Satze gewissermaassen lehrhaft bekämpft, was unter Anderm erhellt aus probl. 19, 26: *διὰ τί εἰς τὸ ὀξὺ ἁπᾴδουσιν οἱ πλεῖστοι; πότερον ὅτι ῥᾷον ἢ βάρυ; ἢ ὅτι χεῖρον τοῦ βάρεως; ἁμαρτία δέ ἐστιν ἡ τοῦ χείρονος πρᾶξις*, d. h. »Warum singen die Meisten, wenn sie falsch singen, gewöhnlich zu hoch? weil das Höhere leichter ist als das Tiefere, oder weil es schlechter (gemeiner) ist als das Tiefere? Fehler ist ja die Ausführung des Schlechteren«. — Dass dieses wirklich den Nationalgeschmack treffe, schliesse ich aus dem Umstande, dass auch heutige Griechen und Romanen, insonderheit aber Franzosen — wie Berlioz klagt — weit öfter zu hoch als zu tief singen. Den Deutschen wirft man das Umgekehrte vor, und ich kenne deutsche Singlehrer, die in wohlgemeinter Uebertreibung — ebenfalls lehrhaften Eifers! — den Schülern zurufen: »Immer hoch! besser zu hoch als zu tief!« wofür noch ein sonderbares Zeugniss hinzukommt in unserer Gudrun S. Wackernagel, Altdeutsches Lesebuch S. 522, 19:

sîn liute erclanc im schône
ie höher und ie baz

»seine Laute klang ihm schön, immer höher immer besser! — Vielleicht liegt Aehnliches auch da zu Grunde, wo unser Verfasser den hohen Tönen und hochliegenden In-

*) Melodie und Harmonie oder melodisch und harmonisch in dem gangbaren Sprachgebrauch nur zu unterscheiden als schreitende und beharrende, oder successive und cohäsive Musik ist unwissenschaftlich, mindestens äusserlich und mehrdeutig; der Wesensunterschied ist, die Harmonie als leibliche Grundgestalt, die Melodie als geistige Kunstgestalt des Tongebietes zu fassen. Indirect fussen unsere (besseren) Kunsttheorien auf diesem Wesensunterschiede, selbst wo sie ihn mit Worten läugnen.

tervallen — freilich durch physikalische Gründe gestützt — den Vorzug der Deutlichkeit und Schönheit giebt (S. 271). Jedenfalls passt dann jenes ἁμαρτία ἡ τοῦ χείρονος πρᾶξις eben so gut auf uns wie auf die Griechen, nur nach der Gegenseite hin.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. ✕ In das Ende der diesjährigen musikalischen Saison fielen noch zwei Ereignisse, die geeignet waren, das Interesse der musikalischen Welt wachzurufen, nämlich die Aufführung der Oper »Lalla Rookh« von Fél. David im Kärnthnerthortheater, und der Messe von Robert Schumann, in der italienischen und in der Altlerchenfelder Kirche. Die Oper wurde der unläugbaren Monotonie wegen etwas langweilig befunden, zumal die Rolle des Kadi, die einzige in der Oper, aus welcher sich durch gutes Spiel einiger Humor herausschlagen lässt, dem wackeren, aber nichts weniger als humoristischen Dr. Schmid anvertraut war. Es gelang überhaupt nur der »Mirza« (Fräulein Liebhardt), durch hübschen Vortrag ihres Liedchens und munteres graziöses Spiel etwas Leben und Bewegung in die Handlung zu bringen. Der rein musikalische Werth dieser Oper ist kein bedeutender, doch finden sich, — namentlich in dem instrumentalen Theile — mitunter feine charakteristische Züge, die von sorgfältiger Arbeit zeugen.

Der Schumann'schen Messe sah man mit grosser Spannung entgegen, und hätten nicht die beiden Aufführungen fast zu gleicher Zeit stattgefunden, so würden wohl viele Musikfreunde an ein und demselben Tage das Werk zweimal angehört haben. Das Interesse der Zuhörer concentrirte sich hauptsächlich dahin, ob und in welchem Grad Schumann's ausgeprägt subjective Künstlerindividualität der Objectivität des kirchlichen Ausdrucks gerecht werden würde. Dass es dabei an Collisionen nicht fehlen werde, war beinahe mit Gewissheit vorauszusehen. Einzelne Theile des Werkes, in denen aber gerade Schumann's Eigenthümlichkeiten, — im guten Sinne des Wortes genommen — weniger prägnant hervortreten, sind entschieden kirchlich gehalten, so namentlich das Kyrie und Agnus Dei, dagegen erscheinen andere, in welchen der Componist seiner Ausdrucksweise freieren Spielraum lässt, musikalisch anregender und bedeutender, zugleich aber auch dem Kirchenstyl entfremdet. Immerhin überrascht im Ganzen die Selbstverläugnung und Mässigung, mit welcher Schumann sich den einfacheren, kirchlichen Formen anzuschmiegen versuchte. Der Styl ist durchweg edel, einzelne Theile des Gloria und Benedictus von ergreifender Wirkung, der Gesammteindruck aber doch kein vollkommen befriedigender, geschweige denn ein überwältigender. Es überkommt einen eben das Gefühl, dass der Meister sich mitunter in Formen bewege, die seinem Geist ferne liegen. Uebrigens wird die Aufführung der Messe im Concertsaal den wahren musikalischen Werth derselben weit besser erkennen lassen, als dies in den beiden, verhältnissmässig immer nur »anständigen« Vorführungen in der Kirche der Fall gewesen ist. (Vergl. übrigens die Recension in Nr. 4 d. Bl. D. Red.)

An demselben Tage (3. Mai) wurde auch Schubert's grosse Messe in As in der Karlskirche gegeben, wo sich ein Häuflein specifischer Schubertverehrer eingefunden hatte.

Von Solisten concertirten noch in diesen letzten Tagen der blinde Pianist Lábor (ein Zögling des hiesigen Blinden-Instituts und Schüler Pirkhert's), dessen Sicherheit im Vortrag schwieriger Clavierstücke, wie es die Sonaten von Beethoven, die Präludien und Fugen von S. Bach u. s. w. sind, in der That staunenerregend ist. Lábor spielt mit weichem, schönem Anschlag, sein Tastgefühl ist ein ungemein feines, und insbesondere gelingen ihm die zarten Stellen, die er mit Verständniss und Innigkeit wiedergiebt. — Ein junger Violinspieler aus Florenz, Namens Federigo Consolo, Zögling des Conservatoriums in Brüssel, schloss den Concert-Reigen mit einer Soirée musicale, in welcher er meist Bravourstücke von Vieuxtemps, und ein »poetisches Tongemälde« eigener Composition mit Fertigkeit und dem den Italienern eigenen Temperament vortrug. Wie es mit seiner geistigen Auffassung bestellt sei, darüber lassen die Productionen von derlei Paradestücken kein sicheres Urtheil zu. Consolo gehört übrigens jenem Kreis von Musikfreunden in Florenz an, der es sich in neuerer Zeit zur Aufgabe gemacht hat, die Kammermusik auch in Italien einzuführen und nach Kräften zu ihrer Anerkennung und Pflege beizutragen.

Auch die beiden Orchestervereine zweiten Ranges (Euterpe und Orchesterverein) fühlten noch das Bedürfniss, sich öffentlich hören zu lassen. Die Leistungen dieser Dilettantengesellschaften sind eben nicht geeignet, eine musikalische Lücke auszufüllen, und von einem Fortschritt kann bei der eigenthümlichen Zusammensetzung der dabei betheiligten Musikfreunde kaum die Rede sein. Die Productionen sind im besten Fall das, was man »anständig« zu nennen pflegt. In dem Orchestervereins-Concert kam nach langer Pause wieder einmal Beethoven's Concertino (das Tripelconcert) zur Aufführung. — Auch der Verein »Polyhymnia«, der sich aus der Asche des ehemaligen academischen Gesangsinstitutes zu neuem Leben emporhob, und beinahe gleiche Ziele, wie die Salvische Opernschule verfolgt, gab ein erstes Lebenszeichen von sich, das hauptsächlich in Frauenchören zum Ausdruck kam und mit Befriedigung hingenommen wurde.

Nachrichten.

Am 14. Juni fand in Oschatz in der St. Aegidien-Kirche eine Aufführung von Haydn's »Schöpfung« unter Leitung des Hrn. Cantor Löbner und unter freundlicher Mitwirkung der Frau Härtel, des Herrn Wiedemann aus Leipzig und des kgl. Hof-Opernsängers Herrn Stägmann aus Hannover statt. Dieselbe war, wie man uns meldet, bei den unendlichen Schwierigkeiten, welche die Verhältnisse mit sich brachten, eine gelungene; sowohl was die Direction, als auch die Ausführung selber betrifft. Besonders sollen die Leistungen der Solisten nichts zu wünschen übrig gelassen haben. Nicht minder waren die Chöre vortrefflich einstudirt und von überraschender Wirkung, so dass ein beinahe untadelhaftes Ensemble erzielt wurde. Was das Orchester betrifft, so leistete dasselbe unter Leitung des Hrn. Musikdirector Beyer, früher Schüler des Herrn Concertmeister David, was nur zu leisten möglich war.

In Chemnitz haben seit Ostern in der Jakobskirche zwei geistliche Musikaufführungen stattgefunden. Bei derjenigen am 8. Mai betheiligte sich Herr Dr. Stade aus Altenburg mit Orgelvorträgen (Fuge in D-moll von Bach u. A.). Der Sängerchor führte Compositionen von Jak. Gallus, Bach, Haydn und Hauptmann aus. In dem Concert am 12. Mai kamen Chöre von Prätorius, Eccard, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und zum Schluss Mendelssohn's Sopran-Hymne zur Aufführung, das Solo gesungen von Frau Mayerhoff.

Am 24. Juni wurde in Dresden zur 100jährigen Geburtsfeier Méhul's dessen Jakob und seine Söhne aufgeführt.

Die in Nr. 28. d. Bl. erwähnte neueste Pianoforte-Composition von F. Hiller »Operette ohne Text« wird im Verlag von Rieter-Biedermann (Leipzig und Winterthur) erscheinen.

Am 20., 21. und 22. Juni hat in Strassburg ein grosses Männergesangsfest stattgefunden, an welchem sich 118 Vereine (französische und deutsche) betheiligten.

J. Brahms hat, wie Wiener Blätter melden, die Stelle des Chormeisters an der dortigen Singakademie wirklich angenommen.

Wie die Pariser Gazette musicale mittheilt, hatte bei Berlioz's Anwesenheit in Weimar die Grossherzogin den Wunsch geäussert, seine Partitur der »Trojaner« kennen zu lernen, und nach genommener Einsicht dem Componisten ihre Glückwünsche und einen Diamantring gesendet.

ANZEIGER.

[165] **Neue Musikalien.**

Verlag von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

	Thlr.	kr.
Ascher, J., Concordia, gr. Paraphrase sur l'air nat. danois et Rule Britannia. Op. 115	1	12
Badarzewska, La Foi, Morceaux choisis Nr. 1	—	45
—— L'Espérance, Morceaux choisis Nr. 2	—	54
—— La Charité, - - - 3	—	54
Burgmüller, Fréd., Lalla Roukh, Valse (leichte Ausg.)	—	45
Ketterer, E., Esperi. Ballade. Op. 119	—	54
—— La Perle du Soir, Fantaisie-Mazourka. Op. 120	—	54
—— La Forza del destino, Fantaisie-Transcription. Op. 127	1	12
Leybach, J., Un Ballo in Maschera, Fantaisie. Op. 56	1	24
—— La Regente, 4e grande Valse. Op. 57	1	—
—— La Danse des Elfes, Caprice brill. Op. 58	1	—
Schubert, C., Les Fifres du Régiment, Quadrille. Op. 295	—	36
—— La Fête des Gondoles, Schottisch. Op. 297	—	27
—— L'Etoile du Berger, Rédowa. Op. 298	—	27
Thalberg, S., Les Soirées de Pausilippe. Hommage à Rossini, 24 Pensées musicales. Op. 75. Einzeln: Nr. 1—24 à 18—	—	36
Ketterer, E., Il Bacio (Der Kuss), Valse à 4 mains. Op. 97	1	12
Ravina, L., Les Contemplations, grandes Etudes artistiques à 4 mains. Nr. 1. Les Oiseaux. Op. 53	1	12
Gounod, Ch., Méditation sur le 1er Prélude de Bach pour Harmonium et Piano	1	—
Gregoir et Servais, Gr. Duo sur l'Op. »Lohengrin« pour Piano et Violoncelle	2	—
Bazzini, A., Le Carillon d'Arras, Air flamand varié p. Violon avec Piano. Op. 36	2	—
Beriot, Ch. de, 6 Duos caractérist. pour 2 Violons. Op. 113	2	—
Batta, A., Grande Fantaisie de Concert sur Freischütz pour Violoncelle avec Piano	2	24
—— Grande Fantaisie de concert sur Freischütz. L'accomp. d'Orchestre	6	36
—— 2 Etudes-Caprices de concert, pour Violoncelle avec Piano, ad lib.	2	—
Piatti, A., Siciliana pour Violoncelle avec Piano. Op. 19	1	21
—— Nocturne pour Violoncelle avec Piano. Op. 20	1	—
Hugot et Wunderlich, Petite Méthode élémentaire (Kleine Flötenschule) 4e Edit. in 8°	1	30
Lyre française Nr. 930, 932, 935 und 936. à 18 kr. und	—	36
Mozart's Opern, neue Ausgabe. Nr. 7. Idomeneus, König von Creta. Einzeln: Nr. 1—26 à 18—	1	30

[166] **Für Männergesangvereine.**

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

„Zur rossprangenden Flur."

Chor aus Oedipus

von

F. Mendelssohn Bartholdy.

Einzel-Abdruck. Clavierauszug . . . 15 Ngr.
Chorstimmen . . . à 2 ½ Ngr.

[167] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Beethoven's Symphonien

für das Pianoforte zu vier Händen.

Ueberall berechtigte Ausgabe.

	Thlr.	Ngr.		Thlr.	Ngr.
Nr. 1 in C.	1	15	Nr. 5 in Cm.	2	—
- 2 in D.	1	15	- 6 in F.	2	—
- 3 in Es.	2	15	- 7 in A.	3	—
- 4 in B.	1	15	- 8 in F.	1	15

Nr. 9 in Dm. . . . . 4 Thlr. 15 Ngr.

Breitkopf und Härtel.

[168] Bei **Wilh. Engelmann** in Leipzig erschien soeben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Allgemeine

Geschichte der Musik

in

übersichtlicher Darstellung.

Von

Dr. Joseph Schlüter.

gr. 8. brosch. 1 Thlr. 12 Ngr.

[169] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Ferdinand David, Op. 39. Dur und Moll. **25 Etuden, Capricen** und **Charakterstücke** in allen Tonarten für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage. Zwei Hefte.

	Thlr.	Ngr.
1. Heft, für Violine allein	2	—
Dasselbe mit Pianofortebegleitung	5	—
2. Heft, für Violine allein	1	20
Dasselbe mit Pianofortebegleitung	4	10

[170] **Wichtiges Choralwerk!**

Graduale juxta usum Ecclesiae Cathedralis Irevirensis dispositum, quod ex veteribus Codicibus originalibus accuratissime conscriptum, in lucem edit

Michael Hermesdorff,

presbyter Dioec. Trev.

52 Bogen 8vo. brochirt 1½ Thaler.

In diesem Werke erscheint der Trier'sche Choral zum ersten Male gedruckt. Dasselbe bietet daher in musikalischer, wie in ritueller Beziehung ein historisches Interesse. Zugleich ist es seiner Einrichtung gemäss für alle Chöre, auch des römischen Ritus, praktisch brauchbar, und darum allen Freunden und Kennern des Chorals in gleicher Weise zu empfehlen.

Trier, Juni 1863.

J. B. Grach's Buchhandlung.

[171] **Gesang-Führer.**

In **Schuberth's** Buchhandlung in Leipzig erschien soeben und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Köhler, L., Gesangführer. Ein Auszug empfehlenswerther Werke aus der gesammten Literatur für Solo- und Chorgesang. Ein Pendant zu dem in 3ter Auflage erschienenen und in mehreren tausend Exemplaren verbreiteten Führer durch den Clavierunterricht, von demselben Verfasser. Preis 10 Ngr.

[172] **Anstellungsgesuch.**

Ein **Gesang- und Musiklehrer,** der im Musik-Conservatorium zu München sich gebildet hat, mit den besten Zeugnissen versehen und Verfasser verschiedener geschätzter Compositionen, wünscht eine seinen Fähigkeiten und Kenntnissen angemessene Stelle als Vorstand eines Orchesters, Musikdirector einer Oper, oder auch Lehrer an einem Institut für Gesang und Musik überhaupt. Seine Forderungen sind sehr mässig und gehen nur auf eine gesicherte Existenz.

Nähere Auskunft hierüber ertheilt die Expedition dieses Blattes.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. Juli 1863. **Nr. 29.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Bach's wohltemperirtes Clavier betreffend. — H. Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen (Schluss). — Berichte aus Rostock und Darmstadt. — Nachrichten. — Anzeiger.

Seb. Bach's wohltemperirtes Clavier

in der Ausgabe von L. Holle in Wolfenbüttel.

—*nn*. Die Holle'sche Verlagshandlung hat bekanntlich auch Seb. Bach's Clavierwerke herausgegeben, und zwar unter der Redaction eines vorzüglichen Musikgelehrten, des Händel-Biographen Fr. Chrysander. Wenn dieser Name auch dafür Gewähr bietet, dass Bach's Claviercompositionen dem Publikum mindestens in correcter Gestalt überliefert werden (was sie übrigens längst von anderer Seite her sind), so erlauben wir uns doch hier einige Zweifel auszusprechen, ob der von Seiten des Herrn Herausgebers gerade bei dem wichtigsten in dieser Sammlung enthaltenen Werke, dem wohltemperirten Clavier, eingeschlagene Weg auch der richtigste gewesen sei. Es finden sich nämlich ziemlich die Hälfte der Präludien des 1. Theils, abweichend von den meisten übrigen Ausgaben, in der weniger üblichen abgekürzten Fassung, wie sie in der ältesten Peters'schen Ausgabe zuerst erschienen, und ist die gewöhnliche, längere als Variante in einen Anhang verwiesen, dem zunächst die Begründung dieses Verfahrens vorangeht. Dieselbe stützt sich hauptsächlich auf Forkel's Autorität, welcher der kürzeren Fassung entschieden den Vorzug giebt und sie zugleich als die spätere, von allem unnützen Ueberfluss befreite bezeichnet. — Wir gestehen, dass, wenn sonach auch Bach selbst später jene Präludien gekürzt und geändert hat, es uns doch scheint, als seien sie dadurch nicht vollendeter geworden. Im Gegentheil, es ist unserer Ueberzeugung nach nicht nur viel Schönes ganz weggefallen, sondern auch stellenweise abgeschwächt und damit die Totalwirkung nicht unbedeutend beeinträchtigt worden. Eine kurze Vergleichung der beiden Lesarten dürfte wenigstens zeigen, dass wir nicht aus blosser Gewöhnung und einseitiger Vorliebe so urtheilen.

Das 1. Präludium in C-dur hat (in der längeren Fassung) den Hauptabschnitten nach folgenden Modulationsgang: Takt 1—10 von der Tonica zur Dominante G, durch deren Dreiklang (mit dem Grundton G im Bass) der Takt 11 sich sofort als erste Hauptstation der harmonischen Fortschreitung kund giebt. Von da erreichen wir nach einer Periode von 8 Takten eine zweite solche Station in Takt 19, den Hauptakkord mit dem Grundton C im Bass; dann nach 6 Takten (der von Schwencke hinzugefügte ist auszulassen) die Quartsextlage desselben Akkords, worauf das G des Basses als Orgelpunkt festgehalten wird, bis Takt 32 zum Septimenakkord von C der Bass diesen Hauptton ergreift, um nun noch 2 Takte dem Dreiklang der Subdominante und dem Dominantseptimenakkord als Unterlage zu dienen, worauf der Schlussakkord folgt.

Also kurz recapitulirt stellt sich der Modulationsplan des Präludiums folgendermaassen dar:

10 Takte von C nach G
8 Takte zurück nach C
6 Takte nach C in Quartsextlage
8 Takte nach F
2 Takte nach C
Schlusstakt C

Dagegen finden sich in der kürzeren Fassung als Hauptglieder der Modulationskette: 8 Takte von C nach G_7, 8 von da nach C_7, 7 Takte nach C und 8ter Takt Schlussakkord.*) Dass hier zweimal am Ziel einer Modulation anstatt der reinen Dreiklänge deren Septimenakkorde eintreten, wirkt nicht ganz befriedigend; ebenso auch das C des Basses, auf den letzten Takt der 2. Periode ergriffen und im ersten der folgenden beibehalten. Es fehlt hier dem harmonischen Fortgange jene klare, übersichtliche Gliederung durch die oben nachgewiesenen Stationen der reinen Dreiklänge der Tonica, Dominante und Subdominante. Was den von Schwencke hinzugefügten Takt anlangt, so halten wir ihn für überflüssig. Denn, wenn auch der Anfang der dritten Periode nun mit dem Eintritt des G im Basse, welches nachher mehrere Takte bleibt, zusammenfallen würde, so wären doch für ihn, wie für den der nächsten 8taktigen Periode die Akkorde G_7 und C_7 weniger günstig, als C und F. In der harmonischen Fortschreitung ist gar keine Lücke vorhanden; es folgen sich die verminderten Septimenakkorde auf fis und auf h, nur nicht in der gewöhnlichen Weise, so nämlich, dass fis nach f und a nach as ginge, sondern beide tauschen, indem sich der Bass sogleich des bestimmt nach g führenden as bemächtigt. Chrysander's Bemerkung, man solle sich das fis im Bass nur enharmonisch als ges denken, um keine Lücke zu fühlen, beruht deshalb, wie uns dünkt, auf einem Irrthum; die Akkordfolge: F_7 — $fis^0{}_{7\flat}$ — $h^0{}_{7\flat}$ — G_7 mit dem Bass: F — fis — as — g dürfte wohl jedem Musiker verständlicher und weniger lückenhaft erscheinen, als: F_7 — $a^0{}_{7\flat}$ — $h^0{}_{7\flat}$ — G_7 mit dem Bass: F — ges — as — g.

*) Anders wird man füglich nicht abtheilen können; die Harmonie A_7 und D_7 mit den Grundtönen im Bass giebt sehr deutlich die endigende erste Periode zu erkennen. Die dritte könnte scheinbar schon mit Takt 16 beginnen, in welchem der Bass C ergreift, doch hätte dann die zweite nur 7 Takte und der Akkord G_7 auf jenem C will nicht recht als Anfang einer Periode passen.

Nur noch wenige, kurze Bemerkungen über die übrigen Varianten.

Das 2. Präludium in C-moll ist um 11 Takte gekürzt und schliesst so etwas plötzlich ab; auch tritt hier das C im Bass Takt 26 nicht ganz günstig für die klare Periodicität ein. Im folgenden (Cis-dur) ist die Veränderung der 16tel-Figur im 1. Takt (und nachher an den entsprechenden Stellen in der rechten Hand) kein rechter Gewinn, da sie nachher bei der Umkehrung im Bass doch nicht anzuwenden war, und der rasche Schluss an dies Stück mit so oft wiederholten 8taktigen Perioden erscheint etwas gar zu kärglich. Auch ist der Bass Takt 8 der längeren Lesart dem oktavisch klingenden in blossen Achteln vorzuziehen. Den Präludien in D-dur und D-moll sind ebenfalls ihre ausgeführteren Schlüsse weggeschnitten; noch mehr jedoch, als bei ihnen, ist dies zu bedauern bei dem Vorspiel in Es-moll, wo der wunderschöne Gang im Bass (Takt 32—34), sowie der Eintritt von Es-dur mit Septime (Takt 37) in Wegfall gekommen sind. Das Präludium in E-moll schwindet in der gekürzten Form über der beibehaltenen gleichförmig fortlaufenden Bassfigur zum blossen harmonischen Gerippe zusammen, während die längere Variante mit der gleich einer Solovioline darüberschwebenden, ausdrucksvollen Melodie dagegen einen sehr wohlthuenden Eindruck macht. Das Tempo muss natürlich bis zu der mit Presto bezeichneten Stelle so mässig genommen werden, als es die in ächt Bach'scher Weise verzierte Oberstimme verlangt, während bei jener kürzeren Fassung gleich in raschem Tempo zu beginnen ist. Dem Präludium in F-moll ist der längere Schluss mit dem Wiedereintritt des Anfangs auf dem Des im Bass und dem folgenden Orgelpunkt auf C genommen, abermals eine der schönsten und wirksamsten Stellen im ganzen Stück. Endlich findet sich in der kürzeren Lesart des Vorspiels in G-dur anstatt Takt 7 und 8 nur ein einziger. Es entsprechen aber die 2 Takte der Regelmässigkeit des Periodenbaues und ist ausserdem die Harmonie A-moll besser als A-dur, weil dann letzteres verspart bleibt bis Takt 10. Der längere Schluss scheint uns auch hier befriedigender, als der abgekürzte.

Geringere Differenzen (z. B. in den Präludien Cis-moll, As-dur und der Fuge B-moll) übergehen wir, da sie uns nicht von besonderer Wichtigkeit in Bezug auf die Feststellung des musikalischen Werthes der beiden abweichenden Bearbeitungen zu sein scheinen. Das bisher Gesagte aber sollte nur dazu dienen, auf gewisse, wie uns scheint, unläugbare Vorzüge der längeren Fassung aufmerksam zu machen und denkende Musiker zu sorgfältiger Prüfung beider zu veranlassen. Die Ausgabe Chrysander's endlich könnte auch für die, welche uns beistimmen, brauchbarer gemacht werden, wenn die längere Variante jedem Vorspiel gleich nachgesetzt wäre; denn das Aufsuchen derselben im Anhang führt mitten im Spiel eine unangenehme Unterbrechung herbei.

H. Helmholtz,

Lehre von den Tonempfindungen. Als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, Vieweg und Sohn 1863. XI und 600 S. 8. Preis 3 Thlr. 6 Ngr.

(Schluss.)

Die polyphone Musik beginnt im 10.—11. Jahrhundert nach Christus ganz im kindlichen Tasten, versuchsweise. Jene bekannten zwei- und vierstimmigen Sätze, die Hucbald unter dem Namen Organum beschreibt, nämlich die parallelen terzlosen Quinten- und Quartengänge — sie sind unsern Ohren so entsetzlich, dass schon länger an der Wirklichkeit derselben gezweifelt ist: nicht mit Unrecht, da Gerbert in seinen Scr. mus. eccles. diese Gänge unklar beschreibt und man aus seinen Worten fast auf den Schluss geführt wird, dass sie niemals anders als auf dem Papier gebraucht seien; wie kürzlich Oskar Paul Allg. Mus. Zeitung 1863 S. 217 nachgewiesen hat.

Den Anfang der Polyphonie macht die diaphonia*) = Auseinandersingung = discantus, eine Zusammenstellung gegensätzlicher Melodien, die so verbunden waren, dass sie keine oder nur vorübergehende Missklänge bildeten; »die Consonanz an sich war nicht Zweck; nur ihr Gegentheil, die Dissonanz, sollte vermieden werden« (S. 373). Diese Ansicht, wie verbreitet sie auch sei, ist doch ein wenig hartherzig und einseitig von unserm Standpunkte her geurtheilt; wenigstens zeigen manche Tonsätze von Dufay und Eloy (Egidius Binchois) positiven Wohlklang. — Die Sonderbarkeit, verschiedene Stimmen in verschiedenen Tonarten gleichzeitig singen zu lassen (S. 367), müssen wir theilweis aus Schreiblaune erklären, da Glareans u. A. derartige Tonsätze mit richtigen harmonischen Cadenzen schliessen. Wenn nun manches Herbe und Unbegreifliche in jenen Erstgeburten des Contrapunktes sich findet, ja möglicherweise sogar nach völliger Entzifferung**) der alten Notenschrift ungeniessbar bleiben wird, so ist doch die Bedeutung der Niederländer nicht als blosser Durchgang ohne selbständigen Werth zu betrachten; es finden sich harmonisch genügende, geistig bedeutende und auch uns wohl anmuthende unter ihren Tonsätzen. Und wäre selbst nur eine bescheidene Minorität unter jenen mönchischen Altmeistern dauernden Werthes: welche spätere Zeit ist es denn, die sich rühmen darf, in ihren Majoritäten lauter Genies zu besitzen? Vielleicht das unvergleichliche 19. Jahrhundert? —

Das mindestens erscheint uns unzweifelhaft: eine Art Tonica oder Centrum der Tonbewegung ist überall voraus zu setzen, ja wahrzunehmen in aller künstlerisch gedachten, d. h. über die natürlichen Freuden- und Schmerzensschreie erhabenen idealen Tonbildlichkeit. Weil aber eine Tonica nicht wohl zu fixiren ist ohne Instrument: so schliessen wir, dass die obwohl einstimmige (homophone) Musik doch, sobald sie sich aus Naturschranken zur Kunstfreiheit erheben wollte, jederzeit erst nach Erfindung des, wenn auch einfachsten ausser-menschlichen Tongezeuges möglich war. In der That haben alle Völker, von denen wir Tonübung kennen, dem Dichter und Sänger gleich anfangs die Harfe, Leier oder Flöte zum Geleit gegeben. Wenn es erlaubt ist über die vorhistorische Zeit Vermuthungen in die Wissenschaft aufzunehmen, so beginnen wir die historische Construction mit der Annahme: Das Instrument ist früher vorhanden, als die singende Kunst; denn die sogenannte Naturkunst der »erhöheten Rede, die von selbst Gesang wird«, ist ein Unding. Rede und Gesang sind von Ursprung an wesentlich geschieden, wie schon der Grieche Aristoxenus (Mei-

*) *Διαφωνία* sagen schon die späteren Griechen doppelsinnig 1) für das Widrige, Unvereinbare, die Dissonanz, im Gegentheil der *Συμφωνία*, Zusammenklang, wörtlich übersetzt Consonantia; 2) das Auseinandersingen in freier melodischer Weise. Auf gleichem Grunde beruht die Definition bei Hauptmann, Harm. S. 74, 107: »Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt ist die Dissonanz.« Nur ist diese Auffassung unvollständig, da sie nur Eine Art der Dissonanz bezeichnet, ausserdem aber dissonirende Intervalle auch ohne melodische Folge denkbar und wirklich sind.

**) Manches jener Zeit gehörige ist noch ungenügend entziffert; Einzelnes z. B. aus Kiesewetter's Europ. Musik hat H. Bellermann in seinen »Mensuralnoten des 16. Jahrh.« (Berlin, 1858 S. 35) berichtigt.

bom S. 18) erkannt hat, indem er den Unterschied des *λογῶδες* und *μουσικόν* aus Intervallenverhältnissen nachweist: *τὸ δὲ ἐμμελὲς καὶ ἡρμοσμένον μέλος ἐκ διαστημάτων συνέστηκεν* »harmonischer musikalischer Gesang beruht auf Intervallen«.

Wir würden also, um die Lehre von den Tonleitern zu begründen, ihr Wesen nicht blos negativ fassen als »Beschränkung der unendlichen Freiheit«, sondern zugleich — oder zuerst — positiv als bewusst gewählten Ausgangspunkt, um die Einheit der Empfindung einheitlich darzustellen. Diese positive Definition liegt auch in des Verfassers späteren Beschreibungen verborgen zu Grunde, wonach sie sei: Maassstab der Tonreihen, Regel der Messbarkeit, stetig oder principiell geordnete Stufenfolge in den Tonhöhen des melodiösen Gesangs (S. 386, 389). Die Principien dieser Stufenordnung sind mannigfach, nach dem Bedürfniss der Seele oder nach der Kunde und Handhabung des Tonmaterials verschieden. Hiermit ist eben der Boden menschlicher Freiheit betreten, die historisch nationale Verschiedenheit; »das System der Tonleitern, Tonarten und Harmoniegewebe beruht nicht auf unabänderlichen Naturgesetzen, sondern ist die Consequenz ästhetischer Principien, die dem Wechsel unterworfen sind« (S. 358).

Die Tonleitern sind es nun, deren nationale Entwickelungen im 14. Abschnitte mit besonderer Sorgfalt dargelegt und oft mit lichtvollen Aufschlüssen bereichert sind. Die natürliche Verwandtschaft der Klänge wirkt bei allen hindurch, daher auch die Urconsonanzen — *πρῶται συμφωνίαι* — Grundton mit Oktave, Quinte und Quarte, allen Tonleitern gemein sind (S. 391). Wie werden nun die Zwischenstufen gewonnen, d. h. wie ist der Umfang der Quinte, Oktave etc. weiter zu gliedern in rationales Maass? Die meisten älteren Völker haben die Quarte zum ersten Stufenmaass gewählt, daher das Tetrachord die älteste Scala scheint. Aus einer blossen Anwendung zweier nackten ungegliederten Quarten oder Tetrachorde (c f, g c) lässt sich schwerlich eine Melodie bilden (S. 395). Man sucht neue Mittel, um feste Stufen innerhalb des Tetrachords zu finden. Der nächste Weg ist, eine zweite Quinte von g, eine zweite Quarte von f aus zu nehmen, und beide neue Stufen in Eine Oktave zu versetzen. Dadurch bildet sich die älteste, die chinesisch gälische Tonleiter: c, d, f, g, b, c′ (S. 395, 397), wie sie Fink in der »Aeltesten Wanderung der Tonkunst« (Leipzig, 1830) freilich mehr anschaulich als wissenschaftlich dargestellt hat. — Aus solchen Quint-, Quart-Transpositionen sind alle uns bekannten Tonleitern hervorgegangen; ein Beweis, dass den nationalen Scalen das harmonische Naturprincip — die physikalische Construction — zu Grunde liegt, und also vor dem melodischen Kunstgesange entdeckt war.

Die vollständige siebentonige Scala soll Pythagoras schon in den Schritten unserer abendländischen Durtonleiter

c d e f g a h c′

aufgestellt haben. Die älteste und jüngste Scala zugleich! Alle übrigen erscheinen als Vorstufen oder Abarten von ihr. Umsetzungen der chinesischen — oder orientalischen — 5tonigen Scala sind viere, von denen diese: b c d f g ≅ c d e g a, die beliebteste, vielen schottischen Volksliedern zu Grunde liegt. Die chinesische Tempelhymne (S. 402), welche Amiot zuerst mittheilt in den Mém. sur l'histoire des Chinois 6, 184, ist ganz musikalisch gebaut, ja ihr Anfang unserem Liede »Wie schön leucht uns« anklingend, wenn man, wie es der Wortbetonung gemäss ist, dieselbe jambisch, d. h. auftaktig, liest; namentlich wird so die dritte Strophe (Helmholtz giebt nur die erste) lichtvoll und deutlich. Setzen wir voraus, dass nach der dritten die erste wiederholt wird — denn diese schliesst im Grundton — so wird man mit Zufügung reiner Dreiklänge ein ganz modernes Lied klingen hören, schöner als Alles, was uns vom Griechenthum Melodisches — freilich zweifelhaft! — überliefert ist.

Mit grossem Scharfsinn sind die griechischen Tonleitern nach ihren drei Perioden, der pythagoräischen, aristoxanischen, euclidischen in 3, 7 oder 15 Arten (*τρόποι. γένη*) erörtert, und ihr Zusammenhang mit den ambrosianischen und gregorianischen, der oft mit Unrecht geläugnet wird, bewiesen. Von besonderem Interesse ist die Erklärung des Glareanischen Systems der 12 Tonarten (Dodecachordon) und dessen Umdeutung S. 413—415, wo jedoch immer einiges Räthselhafte bleiben wird, was weder die philologische, noch die physikalische Forschung zum Austrage bringt. Ein wesentlicher Unterschied der antiken von unsern Tonleitern ist, dass jene accidentiell sind, d. h. sich nur dem Umfange gewisser Melodien anpassen, unsere essentiell, indem sie den Gang von Tonica zu Tonica erfüllen (S. 410). — »Historisch sind die antiken Tongeschlechter aus dem Quintencirkel entwickelt: dieser setzt aber gar kein Verhältniss zu irgend einer Tonica fest; — Quintenfolgen lassen sich auf einem Instrument abstimmen und so weit führen, wie man will; aber der Sänger und Hörer kann unmöglich beim Gange c—e fühlen, dass e die vierte Quinte von c ist;« (S. 418, 419) — — und dennoch ist es Quintenverwandtschaft, mindestens die des ersten Grades, welche die Stufen kennen lehrt, die ein tonales Ganzes bilden können. Die »rationelle Construction der diatonischen Leitern (S. 419—429)« wird nun vollzogen auf dem Grunde der näheren oder ferneren Verwandtschaft, welche sich in Gemeinschaft der Obertöne bethätigt, nicht nach der Gemeinsamkeit mehrerer Akkordtöne (S. 448, 503). Offenbar ist G, Oberton von C, der Tonica C näher verwandt, als F — daher auch die Akkorde c e g — g h d einander obwohl tonisch fremder, doch psychologisch weit näher sind, als die in zwei Akkordtönen — terzenweis, gleichsam zufällig — sich berührenden a c e — c e g. — In der »Ungleichheit der Stufen« unseres Diatonon 1 1 ½ 1 1 1 ½ vermögen wir jedoch nicht mit dem Verfasser etwas »Seltsames« zu finden (S. 419), da sie vielmehr als zwei gleichgebildete Tetrachorde 1 1 ½ — 1 1 ½ erscheinen, und von Alters her auch so aufgefasst sind. — An dieser Stelle empfangen nun sowohl die griechischen als die arabischen Scalen neues Licht: die griechischen, indem ihre Absonderlichkeit und Abweichung vom neueren Diatonon mit Recht aus der Feinheit ihres natürlichen, nicht durch Temperatur verdorbenen Gehöres erklärt wird; und die arabischen Tonlehrer (deren System aus Kiesewetter, Musik der Araber, 1842, schwer begreiflich ist) kommen zu Ehren als Entdecker des Leittons »der grossen Septime, die als schärfste Dissonanz zur Tonica aufstrebt« (S. 437, 439); auch der Geigen Griffbret und Bogen ist ihnen mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben (S. 437).

Von besonderem Werthe für die technische Theorie unserer Zeit sind der 15., 17., 18. Abschnitt, welche von consonanten und dissonanten Akkorden und von den Gesetzen der Stimmführung handeln. Das Akkordwesen tritt nun erst in volles Recht; die Akkorde als Vertreter von Klängen (S. 445), die ursprüngliche und maassgebende Stellung des Durakkordes gegenüber der Zweideutigkeit des Moll (S. 447, 451), die Bedeutung des tonischen Akkordes (S. 455). Diese und ähnliche Sätze bewähren das früher Gefundene und führen als neue Anwendung herbei die Lehre von der Selbständigkeit des Akkordwe-

sens (S. 453), um aus dieser die Harmonisirung der Tongeschlechter, die Verwandtschaft, die Stimmführung abzuleiten. Doch ist diese Lehre mit einiger Vorsicht zu handhaben, und das nicht blos um der Schüler willen; denn gewisse neuere Harmoniker haben aus dem Capitel »Akkorde als Selbstwesen« eine eigene Lehre gesponnen, die aller ästhetischen Stimmführung Hohn spricht, indem sie — nicht die ideale Melodie, sondern die materielle Leiblichkeit der Akkorde in den Mittelpunkt der Theorie stellend und ihnen eigene Entwickelung vergönnend, die ungeheuerlichsten Gebilde von Akkorden durch das unverständige Würfelspiel der terzenweisen Verstrickung zuwege brachten. Dieser Vorwurf trifft natürlich unsern Verfasser nicht; aber Anklänge an die modernste Auffassung schienen uns in dem Urtheil über den palestrinischen Gebrauch der Akkorde (S. 453, 454) verborgen, als fehle ihnen »jede Rücksicht auf Akkordverwandtschaft«. Wohl fehlt ihnen die naheliegende Verwandtschaft unserer »Akkordkette«, die aus der »Tonkette« der Scala entwickelt ist (S. 459, 460): dafür haben sie die innigere Beziehung des noch nicht gegensätzlich gedachten, sondern in ursprünglicher Einheit verbundenen harmonisch-polyphonischen Systemes; und hierin ist das Princip von Palestrina bis Händel dasselbe, nur dort substantiell reicher in concentrirteren Formen wirkend, hier farbenreicher in breiteren.

Die »Harmonisirung der Tongeschlechter« knüpft wieder an bei den sinnvoll aufgefassten Kirchentönen, die S. 413, 456 erscheinen als

(Spätere) Griechische	Glareanische (Kirchentöne)	Durch Helmholtz benannte
1. Lydisch	Jonisch c	Durgeschlecht
2. Jonisch	Mixolydisch . . . g	Quartengeschlecht
3. Phrygisch	Dorisch . . . . . d	Septimengeschlecht
4. Aeolisch	Aeolisch . . . . . a	Terzengeschlecht
5. Dorisch	Phrygisch . . . . e	Sextengeschlecht

Es fällt dabei in die Augen, wie diese Construction Altes und Neues in sonderbare Nachbarschaft stellt, indem einerseits die ganze Spröde und Keuschheit der kirchlichen Tonarten sich geltend macht, andererseits aber jede der S. 456 gezeichneten Akkordketten für jedes Tongeschlecht in grader Hälftung 3 Dur- und 3 Moll-Akkorde bieten, wozu freilich bei den drei letzten noch als siebenter der Dominant-Dur-Akkord kommt, des Leittons wegen. — Dennoch findet in Helmholtz's Lehre kein Synkretismus statt, keine Gleichmacherei aller Geschlechter in der Weise modern fratzenhafter Enharmonik: die Geschlechter sind sorgfältig geschieden nach der historischen Gestaltung, deren kräftigste Zweige in unsere Zeit hinüber ranken (vgl. S. 467 etc.). Aus den oben gegebenen Gründen müssen wir aber auch die von Hauptmann benannte »Moll-Dur-Tonart« für entbehrlich erklären, da sie nichts anderes aussagt, als dass es Freiheiten giebt, die in jeder Tonleiter jeder Periode möglich sind. (Es wird aber doch erlaubt sein, besonders häufig und daher mit einer gewissen Selbständigkeit auftretenden »Freiheiten« einen Namen zu geben! D. Red.)

Das System unserer Tonarten, seit fast 200 Jahren allmälig eingeführt, beruht auf der instrumentalen Temperatur (? d. Red.). Der specifische Charakter der Tonarten, fasse man ihn nun als absoluten oder relativen (Helmholtz 475, Hauptmann 188), hat im Instrumentalen seine Begründung: denn Singstimmen allein temperiren nicht, so lange sie innerhalb Eines Diatonon verweilen; bei Modulationen dagegen wankt der Singeton auch der sichersten Sänger eben bei den Angelpunkten, den notae sensibiles, der grossen Quarte und Septime, sobald diese chromatisch verändert — alterirt werden.

Woran unterscheidet aber der Musiker die Farbe des C-Klanges von der des Fis-Klanges, der doch unläugbar vorhanden ist? Diese Frage wird S. 476, 477 erörtert; ihre Lösung kann aber nicht vollkommen genügend ausfallen bei Annahme der absolut »gleichschwebenden Temperatur, in welcher die Oktave in 12 ganz gleiche Tonstufen getheilt wird« (S. 479). Denn eine solche ist nur auf mathematischem Wege evident zu berechnen — so nämlich, dass jede Quinte $^1/_{120}$ Ton oder $^1/_{60}$ Halbton verengt wird — dagegen ist sie in praxi vollkommen unmöglich, da nur die Zahl genau, alles technische Maass aber, sei's Cirkel oder Uebung des Gehörs, ungenau ist: Vgl. Hauptmann's gründliche Darstellung in Chrysander's Jahrb. 1863 S. 32, 44. Daher man annehmen muss, dass auch die besten Stimmer unwillkührlich ungleich temperiren (vergl. S. 476 und 495). — Aber der Hauptmangel unseres temperirten Systems liegt nicht in den wenig verstimmten Quinten, sondern in den weit stärker abweichenden Terzen (vergl. S. 86). — Ein reines Tonsystem auf festem Clavier herzustellen, hat nun der Verfasser versucht, durch ein von ihm erfundenes, von Schiedmayer in Stuttgart ausgeführtes »Harmonium mit natürlicher Stimmung«, eine Physharmonica mit zwei Manualen (S. 485), über die wir ohne Anschauung nicht urtheilen können. Nach der Beschreibung muss es von schöner, künstlerischer Wirkung sein, und könnte, allgemein werdend, dem Clavierwesen eine Umwälzung bereiten, der nicht nur das schlechte Salongeklimper, sondern sogar einzelne classische Werke zum Opfer fallen würden, weil die (möglichst) vollkommene Reinheit zwar alle Consonanzen lieblicher und gesättigter, aber auch alle Dissonanzen quälender macht; wie denn schon beobachtet ist, dass Beethoven's und seiner Nachahmer Claviersachen so sehr auf abgestumpften Naturtönen beruhen, dass sie, in's wenig temperirende Orchester übertragen, theilweis unleidlich würden. (? D. Red.)

Wie aber unsere Temperatur allerdings einem Bedürfniss entspreche, und neben gewissen verderblichen Einflüssen auf die Compositionsweise doch vermöge ihrer Einfachheit unverwerfliche Vortheile biete: das soll keineswegs geläugnet werden (S. 490, 501). — Unsere Tonübung ist gleich einem Hause, das nach allen Seiten offen steht und desto festere Centralität als Achse der Bewegung haben muss, um nicht gar zu zerfallen; die ältere Tonübung gleicht einem festen Bollwerk, einem Hause des Eigenthums, innerhalb dessen aber desto freiere Bewegung stattfindet. Daher ertragen und bedürfen wir mehr scharfer Gegensätze von Dissonanz und Consonanz, um die Einheit zu beweisen, während die ältere Art in ihren weniger gespannten Gegensätzen auf diatonischem Grunde die Einheit überall durchklingen lässt, daher weniger evident an einem Punkt haftet.

Bei dem, was der 18. Abschnitt über die Gesetze der Stimmführung lehrt, ist das vorhandene Material der classischen Harmonik aus dem Bach-Mozart'schen Zeitalter zu Grunde gelegt; denn dieses ist im positiven Inhalt fast unverändert noch das unsere. Was die Späteren Neues bringen, sind weniger neu erfundene, als neu angewandte Akkorde: die Substanz z. B. der gewagtesten Harmonieschritte von Beethoven bis Schumann ist bei Seb. Bach bereits vorhanden, aber manches, was dort in Vollkraft sei-

nes Wesens angewandt wurde und substantiell dissonirend (oder consonirend) wirkte, ist später accidentiell, übergänglich, zufällig, webend und schwebend verbraucht, daher wirkungsloser, so dass endlich bei einzelnen der modernsten Genies Substanz und Accidenz fast ununterscheidbar geworden, und man nicht weiss, was gepfiffen und geblasen ist, weil der Resonanzboden des Herzens einen undeutlichen Ton giebt.

Neben dem modernen stark entwickelten Gefühle der Tonica sammt deren Akkord ist nun aber das (mehr antike) Bedürfniss »kettenweiser Verbindung der einzelnen Töne und Akkorde unter sich« noch immer wach geblieben; darauf beruht die moderne Stimmführung, welche daher mit Bellermann einfach aus dem alten Contrapunkt abgeleitet wird. Es können nun zwei einander folgende Noten verkettet oder verbunden sein: entweder durch directe und indirecte Verwandtschaft der Klänge, oder durch Nachbarschaft der Tonhöhe; jenes ergiebt die Regeln der diatonischen Fortschreitung, der Sprungweite melodischer Intervalle, dieses die Gesetze der Auflösung der Dissonanzen, vorbereiteter und unvorbereiteter (S. 531—539). Ueber die Verbote gewisser Fortschreitungen ist das Richtige gesagt S. 541: schon ein alter sonst strenger Lehrmeister äussert darüber: »item ist ja eine Regul kein Evangelium«; und die Regeln allein für sich genommen können ja niemals lehren, was schön oder hässlich ist. Wichtig ist für unsere Zeit besonders die Anwendung und Lösung der Septimenakkorde, und die Bedeutung des Parallelenverbotes: dieses Alles ist S. 541—550 mit Anschluss an Hauptmann sehr gut erläutert. *)

Das Ergebniss des ganzen Buches für die Aesthetik fasst der letzte Abschnitt zusammen. Wir haben erkannt, dass Tonleitern und Harmonie-Verbindungen nicht natürliche Dinge, sondern Producte künstlerischer Erfindung sind. Dass wir aber das Wohlgefallen am Schönen nicht als zufälligen Eindruck, sondern als wesentliche gesetzliche Uebereinstimmung mit der Natur unseres Geistes verstehen, bezeugt sich darin, dass wir von jedem andern menschlichen Geiste dieselbe Anerkennung des Schönen erwarten, die wir selbst ihm zollen. Wir haben ein Gefühl der Vernunftmässigkeit des Kunstwerkes, welche über unser verständiges Begreifen hinaus geht; denn während sich das vom Genius schöpferisch Ersonnene unserer Vernunft als Gemässes darstellt, an dem wir Theil haben können: so ist und bleibt die Begeisterung immer ein unbegreifliches Wunder. E. Krüger.

*) Wir finden, dass Helmholtz gegen das Ende seines Werkes allerdings stark in Hauptmann'sches Fahrwasser gelangt, können aber weder den Zusammenhang mit dem physiologischen Ausgangspunkte entdecken, noch zugeben, dass das, was Helmholtz dazufügt, die Sache deutlicher macht. So z. B. scheint uns der Grund des Quintenverbots bei Hauptmann viel schlagender dargelegt, ganz unbegreiflich dagegen, wenn Helmholtz S. 546 sagt, die Quintenfolgen seien nur den Gesetzen der künstlerischen Composition widersprechend, nicht aber dem natürlichen Ohre übelklingend. Denn es ist doch wohl ein bedeutender Unterschied zwischen einer Quinte, die als Partialton mit $^1/_8$ der Stärke des Grundtons mittönt, und einer Quinte, die in gleicher Kraft sich als selbständiger Klang dem Grundtone gegenüber stellt. D. Red.

Berichte.

Rostock. # Vielleicht ahnt man im grösseren deutschen Vaterlande kaum, dass hier am obotritischen Strande des baltischen Meeres auch Musik gemacht wird, und doch herrscht hier ein recht reger Sinn für Musik und es fehlt nicht an Kunstinstituten und Kunstleistungen, welche, hätten wir zu deren Besprechung eine geeignete Zeitschrift, auch in weiteren Kreisen Interesse erwecken würden. Unser städtisches Orchester besitzt an dem Herrn Musikdirector Hünerfürst (früher in Dresden) einen tüchtigen Dirigenten, der uns jeden Winter in einer Reihe von Symphonie-Soiréen ältere und neuere Orchesterwerke, in drei grossen Abonnement-Concerten ausser solchen auch die Einzelleistungen fremder Künstler, und in besonderen Soiréen die Blüthen und Perlen classischer Kammermusik vorführt.

Der Bredschneider'sche Gesangverein veranstaltet jährlich die Aufführung mehrerer grösserer Vocalwerke mit fleissig geübten Chören, unter Mitwirkung fremder Solisten. Der Verein verfügt über hübsche Privatmittel, verfolgt aber ausser den Kunstinteressen auch sociale Zwecke, und zu seinen Concerten haben nur Mitglieder und Auswärtige Zutritt.

Die höchsten und edelsten musikalischen Genüsse und die meiste Förderung und Hebung des Musik-Sinnes und Geschmacks verdanken wir unstreitig unserer Singakademie, einem schon lange bestehenden Dilettanten-Verein für gemischten Chorgesang, welcher in neuerer Zeit unter der Direction des Herrn Dr. Ferdinand von Roda einen hohen Aufschwung genommen und dem hiesigen Publikum binnen der letzten 6 Jahre in 15 öffentlichen Aufführungen ältere und neuere Meisterwerke von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Graun, Schubert, Spohr, Mendelssohn, Hiller, v. Roda nicht nur zu Gehör, sondern in steigender Vollendung der Ausführung zu steigendem Genuss und Verständniss gebracht hat. Der genannte Dirigent ist dem grösseren musikalischen Publikum wohl kaum weiter bekannt als durch gediegene — leider etwas schwierige — Claviercompositionen und die geistlichen Gesänge zu Texten aus Spitta's Psalter und Harfe. Grössere Werke — Clavier-Trios, Symphonien, eine Trauer-Cantate — sind noch ungedruckt. Eine grosse Cantate: »Theomela« und das Oratorium: »Der Sünder« wurden in Hamburg und hier aufgeführt, an beiden Orten mit Interesse und Beifall, das Oratorium mit seinen so kunstreichen, als erhabenen, durch unsere Singakademie in hoher Vollendung ausgeführten Doppelchören hier mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen. Herr von Roda hat sich in den letzten Jahren eingehend mit J. S. Bach beschäftigt, in Hamburg den jetzt unter Leitung des Herrn Armbrust stehenden Bachverein gestiftet, in der pietätvollsten Hingabe an den Geist des grossen Meisters eine Reihe Bach'scher Vocalwerke für unser heutiges Orchester bearbeitet, und uns in dieser Bearbeitung acht Cantaten und zweimal die Johannes-Passion durch die Singakademie vorgeführt. So vorbereitet hörten wir hier erst jetzt, in derselben Bearbeitung, die an vielen Orten schon zum Gemeingut aller Bach-Verehrer gewordene Matthäus-Passion, dafür aber in einer Vollendung und namentlich in einer Vollständigkeit, wie sie bisher noch nirgends zu Gehör gebracht worden.

Die Aufführung der Matthäus-Passion fand hier am 21. Mai in der Nicolaikirche, unter Direction des Herrn von Roda, durch die Singakademie, unterstützt durch das Hünerfürst'sche Orchester und die Berliner Solisten Frl. Strahl und Steinhagen, Herren Otto und Sabbath, statt. — Zunächst durften wir uns freuen, das Werk in der Kirche zu hören, dem Orte, für den es geschaffen, an den es gehört; leider freilich als ein Kirchen-Concert, nicht als eine Handlung kirchlichen Gottesdienstes, auch nicht zu der rechten Zeit des kirchlichen Jahres, indem unser Kirchenregiment gar keine Concertmusik in der Charwoche gestattet, auch nicht solche, die ein wahrhaft frommgläubiger protestantischer Meister gerade für diese heilige Woche schuf. — Unsere Nicolaikirche, die älteste der vier grossen Stadtkirchen, aus der Zeit der ersten Anfänge des sogenannten Gothischen Baustyles, gewährte mit ihren drei nicht

zu hohen und fast gleich hohen Parallel-Gewölben eine sehr gute Akustik und hinlänglichen Raum für die zahlreich herzugeströmten Zuhörer. Chor, Orchester und Solisten waren auf einem Gerüst im Altarraume zweckmässig postirt. Ein Knabenchor, vor der Orgel aufgestellt, repräsentirte im ersten Chore den cantus firmus. Die Wirkung der Choralmelodie, von der entgegengesetzten Seite her und von Stimmen anderer Klangfarbe erschallend, von einer einzigen Trompete discret unterstützt, war eine überraschende. Vielleicht wäre es gut gewesen, den cantus firmus des Soprans in dem Chor: »O Mensch, bewein' dein' Sünde gross« ebenfalls durch Knabenstimmen zu verstärken; denn so tiefliegend wie Bach hier den Sopran gesetzt hat, welcher öfters sogar vom Alt überschritten wird, kam er nicht zu voller Geltung und wäre ohne die unterstützende Trompete vielleicht kaum herausgehört worden. Im übrigen Verlauf der Bearbeitung kamen angemessener Weise keine Trompeten zur Anwendung.*) Dass bei einer Bach'schen Passions-Musik in der Kirche die Orgel völlig schwieg, mag manchen Zuhörer frappirt haben; unser Ohr aber entbehrte, bei der vollständigen Orchestrirung, gern jenes für die Gesangsbegleitung weniger geeignete Instrument; jedenfalls durften wir dankbar anerkennen, dass uns die Orgel nicht, wie es wohl anderswo geschieht, und erst kürzlich in Nr. 16 d. Bl. gerügt ward, als Lückenbüsser der Partitur geboten wurde. Die Chöre, die begleiteten Recitative und die Arien waren durchweg vom Orchester begleitet, die Arien zum Theil ganz in Bach'scher Weise mit concertirenden Solo-Instrumenten, welche durch Herrn Musikdirector Hünerfürst und Herrn Concertmeister Härtel aufs Beste vertreten waren. Die Choräle wurden zum Theil als Solo-Quartett a capella gesungen, die meisten von vollem Chor, nur von einfach besetztem Streichquartett gestützt. Die Secco-Recitative des Evangelisten waren stets von Streichinstrumenten, dagegen die Partie des Christus durchweg von gehaltenen Akkorden der Holzblaseinstrumente begleitet, was — eine reine und feine Intonation der Bläser vorausgesetzt — eine höchst angemessene, eigenthümlich erhabene und würdevolle Wirkung hervorbringt.**) — Die Singakademie durfte nach so gründlichen Vorübungen auch an dieses schwierige Bach'sche Werk muthig herantreten. Vielleicht war das Selbstvertrauen der Chorsänger ein etwas all zu grosses gewesen, und daraus ein paar kleine Versehen bei der Aufführung zu erklären, die in der Generalprobe nicht zu befürchten standen. Im Ganzen gerieth Alles vortrefflich. Das feine und gleichmässige p und f, cresc. und decresc. in den Chorälen liess nichts zu wünschen übrig. Die kurzen Interjectionen des Chors erfolgten präcis, sicher und kräftig. Schwierigkeiten, wie die secundenweise abwärts schreitenden Septimensprünge der Bässe in den unerhörten Harmonien der Zwischenrufe des Chors in der Alt-Arie: »Sehet, Jesus hat die Hand« wurden mit leichter Sicherheit genommen. — Von den Solisten waren Frl. Strahl und die Herren Otto und Sabbath unter uns schon von früher her bekannt und geschätzt. Ihre Leistungen im Oratoriengesange, namentlich die der genannten beiden Herren in der Matthäus-Passion, sind zu allgemein anerkannt, als dass es nöthig wäre, dieselben besonders hervorzuheben. Die höchst angemessene und würdige Repräsentation der Christus-Partie durch Herrn Sabbath, die vortreffliche Recitation des Evangelisten durch Hrn. Otto und dessen klangvolle, selbst im pp noch hell durch die Kirche schallende Stimme, namentlich in den Halbcadenzen der Recitative, wird uns stets mit lieber Erinnerung im Ohre klingen. Dass beide Herren, ausser den anstrengenden Recitativen, auch die sämmtlichen Tenor- und Bass-Arien übernommen hatten, war, in Ermangelung einer andern ebenbürtigen Besetzung, höchst dankenswerth, wenngleich, sowohl was die Stimmlage, als was die zweckmässige Rollenvertheilung betrifft, eine anderweitige Besetzung wünschenswerther gewesen wäre. Hr. Otto sang zwei der Tenor-Arien, nicht zu ihrem Vortheil, tiefer transponirt, liess auch in den Recitativen zuweilen einige Willkühr walten. — Frl. Steinhagen war uns eine neue Erscheinung. Sie ist im Besitz einer, besonders in den höheren Stimmlagen, wunderbar schönen und vollen Altstimme. Die tiefere Lage ist weniger ausgiebig, bildet dagegen nicht, wie bei manchen Altistinnen, ein plötzlich absetzendes, unangenehm frappirendes zweites Register. Die noch sehr jugendliche Sängerin macht durch ihre Vortragsweise ihrem Lehrer, dem Herrn Musikdirector Stern in Berlin, alle Ehre, und darf, bei fortgesetzter Uebung und Ueberwindung einer jugendlichen Befangenheit, welche zuweilen der Bildung eines reinen Tones hinderlich zu sein schien, des besten Erfolges gewiss sein. — Dem Herrn Dirigenten dürfen wir, neben Anerkennung seiner sicheren, umsichtigen Leitung und der richtigen Wahl der Tempi, worin nichts übereilt, nichts verschleppt wurde, besonders dafür dankbar sein, dass uns bei dieser ersten Vorführung das ganze Werk vollständig und unverkürzt gegeben ward. Nur in einigen Arien blieb die all zu lange Wiederholung des ersten Theiles fort, — eine Oekonomie, die wir nur loben können; denn die verwandtschaftliche Fortschreitung der Tonarten ward dadurch nirgends gestört; was die alte Arienform an Abrundung verlor, das gewann wieder der dramatische Fortgang des Ganzen, dem ja ohnehin durch die zahlreichen Choräle und Arien genug Ruhepunkte der Betrachtung gegeben sind. Die ganze Aufführung währte von 5 Uhr bis 8½ Uhr, mithin 3½ Stunden, ein Zeitmaass, welches der Ausdauer und Aufmerksamkeit manches Zuhörers wohl etwas viel zumuthet, weshalb man sich bei künftigen Wiederholungen denn doch wohl wieder zu einigen Auslassungen wird entschliessen müssen. Nur möchten wir dann dem in Nr. 16 d. Bl. gemachten Vorschlage das Wort reden, nicht nach herkömmlicher Tradition immer dieselben Nummern, sondern abwechselnd bald die eine, bald die andere fortzulassen. Von den beiden ersten Sopran-Arien in H-moll und G-dur möchten wir, zumal wenn sie so gesungen werden wie Frl. Strahl sie singt, wenigstens eine immer hören; eben so einige von den sonst fortgelassenen Chorälen, die Alt-Arie mit Chor in Es: »Sehet, Jesus hat die Hand« und das Grablied, Bass-Arie in B: »Mache dich, mein Herze, rein«. Die Bass-Arie in D-moll aber: »Komm, süsses Kreuz« mit Cellosolo (wegen zeitweiligen Mangels eines Solo-Cellisten durch die Alt-Viola vertreten) möchten wir, als ihrem innern geistigen Werthe nach wohl die schönste des ganzen Werkes, nie wieder vermissen.

Soll es uns schliesslich gestattet sein, zwischen den beiden grossen Bach'schen Passionen, die wir nun binnen Jahresfrist beide hier hörten, eine kurze Parallele zu ziehen, so müssen wir der Matthäus-Passion zugestehen, dass sie mehr dramatische Lebendigkeit besitzt und deshalb auf ein gemischtes Publikum beim ersten Hören vielleicht mehr überwältigend wirkt, vielleicht auch stets mehr Popularität geniessen wird; im Uebrigen stehen wir nicht an, der Johannes-Passion die Palme zu reichen. Schon wenn mit Recht im Oratorium (im weitesten Sinne) der Schwerpunkt in die Chöre gelegt wird, so fallen die grösseren, kunstreicheren Chöre der Johannes-Passion schwerer ins Gewicht. Dann aber auch scheint sich uns durch die Johannes-Passion eine noch wärmere Empfindung, eine noch innigere Glaubenshingabe, wir möchten sagen noch mehr dogmatische

*) Man sollte in der Passionsmusik wo möglich die Trompete ganz vermeiden. Bach hat wohl gute Gründe gehabt, ein Instrument, das er sonst gerne erschallen lässt, hier ganz bei Seite zu lassen. Die Red.

**) Damit kann man sich nicht einverstanden erklären. Den Heiligenschein, mit dem Bach Christus jedesmal auftreten lässt, können nur Violinen zu Stande bringen, den Bläsern fehlt der Glanz des Tones. Die Red.

Tiefe zu ergiessen. Kurz gesagt: die Bach'sche Matthäus-Passion verhält sich zur Bach'schen Johannes-Passion, wie das Evangelium Matthäi sich zum Evangelium Johannis verhält. Wir glauben gewiss, wenn man an den Orten, an denen man sich jährlich einer Aufführung der Matthäus-Passion erfreut, abwechselnd auch einmal die Johannes-Passion vorführte, diese würde sich nicht nur neben jener Freunde und Verehrer erwerben, sondern bald auch bei manchem Musiker, bei manchem tief und innig fühlenden Laien den Vorzug erringen.

Darmstadt. ϱ. Also auch im Jahre 1863 kein mittelrheinisches Musikfest! Es dürfte wohl hier der Ort sein, diese nicht erfreuliche Erscheinung zu erklären, dies um so mehr, als das letzte (4.) mittelrheinische Musikfest schon vor 3 Jahren, im Sommer 1860, zu Mainz stattfand. Werfen wir zu dem Ende einen kurzen historischen Rückblick auf die Gründung dieser Feste. Als sich im November 1855 auf Anregung von Mainz in dieser Stadt der mittelrheinische Musikverband*) constituirte, beschloss er zugleich, jedes Jahr abwechselnd in den 4 Städten Darmstadt, Mannheim, Wiesbaden und Mainz ein Musikfest von zweitägiger Dauer zu veranstalten; die Reihenfolge der Städte ward durch das Loos bestimmt. Demzufolge fand das erste Musikfest im Jahre 1856 zu Darmstadt, das zweite 1857 zu Mannheim, das dritte 1858 zu Wiesbaden und das vierte — wegen der im Jahre 1859 gestörten politischen Verhältnisse — erst 1860 zu Mainz statt. Nach Beendigung dieses ersten Turnus wurden die Statuten des Verbandes einer Revision unterzogen, und in Folge der Erfahrungen, welche die ersten 4 Musikfeste zu machen hinlängliche Gelegenheit gegeben hatten, dahin abgeändert, dass der Turnus der Feste hinfort ein zweijähriger sein solle. (Nur die Stadt Mainz hatte für Beibehaltung des den niederrheinischen Musikfesten analogen einjährigen Turnus gestimmt.) Das 5. mittelrheinische Musikfest hätte demnach im Jahre 1862 zu Darmstadt stattfinden sollen, auch waren die Vorbereitungen dazu bereits getroffen, als plötzlich durch den Tod unserer unvergesslichen Grossherzogin Mathilde — bekanntlich Tochter König Ludwig's von Bayern und wie dieser eine grosse Gönnerin und Beförderin von Kunst und Wissenschaft — Landestrauer eintrat und die Abhaltung des Musikfestes im vorigen Jahre unmöglich wurde. Dasselbe wurde nun auf das Jahr 1863 verschoben, und das Festcomité that das Möglichste, um die Ausführung in diesem Jahre durchzusetzen, doch scheiterten alle Anstrengungen an der Localfrage. Darmstadt besitzt nur ein Gebäude, in welchem ein Musikfest mit Aussicht auf Erfolg stattfinden kann: das grossherzogliche Zeughaus, welches über 4000 Menschen fasst und auch schon zweimal den Schauplatz zu solchen Festen abgegeben hatte. In diesem Jahre wurde die Benutzung des Gebäudes als Festlocal von der Behörde wiederholt abgeschlagen, allerdings nicht ohne gewichtige Gründe. Man hätte nun, ähnlich wie in Aachen, das Fest im Hoftheater abhalten können, doch wäre dann, von anderen Uebelständen abgesehen, eine Reduction der mitwirkenden Kräfte, die sich auf etwa 1000 beziffern, darunter über 150 Instrumentalisten, erforderlich geworden, die als unthunlich sogleich verworfen wurde. — Dadurch also ist das Musikfest auch in diesem Jahre nicht zu Stande gekommen, wenn nicht noch, was wir jedoch sehr bezweifeln, eine andere verbündete Stadt sich schnell erbietet, das Fest bei sich abzuhalten. Die abermalige Vereitelung der Ausführung hat indess das Gute gehabt, dass schon jetzt der Patriotismus in Darmstadt sich regt, um den Bau einer eigenen Tonhalle für das nächste Jahr zu ermöglichen, und zwar einer Tonhalle, welche in solider Ausführung nicht blos für ein Musikfest den Raum hergeben soll. Möge der gute Zweck erreicht und damit der Bestand der mittelrheinischen Musikfeste, deren erster Turnus so vielversprechend verlaufen ist, ein völlig gesicherter werden!

Es interessirt Ihre Leser gewiss, schon jetzt das Programm des nächsten mittelrheinischen Musikfestes kennen zu lernen, welches übrigens schon im Jahre 1862 festgestellt wurde. Für den ersten Tag war Händel's Judas Makkabäus bestimmt. Das Festconcert des 2. Tages soll folgende Nummern bringen: Cantate von Bach »Du Hirte Israel«, 2 Chöre a capella von Palästrina und Vittoria, Ouvertüre zu Medea von Cherubini, Männerchor von Franz Lachner »Sturmesmythe«, endlich die 9. Symphonie von Beethoven. Gewiss eine Auswahl des Besten, was wir haben. Dirigent des Musikfestes ist Hofmusikdirector C. A. Mangold.

*) Derselbe umfasste folgende Vereine: Den Musikverein, den Mozartverein und den harmonischen Sängerkranz von Darmstadt, den Musikverein von Mannheim, den Cäcilienverein und den Männergesangverein von Wiesbaden, endlich die Liedertafel nebst dem Damengesangverein von Mainz. So viel wir wissen, sind inzwischen 2 Vereine: der harmonische Sängerkranz von Darmstadt und der Männergesangverein von Wiesbaden, aus dem Verbande getreten.

Nachrichten.

Am 26. und 27. Mai feierte der niederschlesisch-märkische Sängerbund, der vor 2 Jahren auf dem Gesangfest in Grünberg gegründet worden war und aus 14 Vereinen (8 in Crossen und je einer in Beuthen, Bobersberg, Fraustadt, Grünberg, Meseritz, Neusalz, Neustädtl, Rothenburg, Sabor, Schwiebus, Züllichau) besteht, sein erstes Sängerfest in Züllichau. Es wurde dabei am ersten Tag ein Kirchenconcert veranstaltet, in welchem folgende Compositionen zur Aufführung kamen: Präludium und Fuge für die Orgel, E-moll von Gäbler; der Choral »Eine feste Burg«; Festhymne nach bibl. Psalmtexten für Männerchor mit Orchesterbegleitung von Gäbler; Arie aus dem Messias »Tröstet mein Volk«; Domine, salvum fac regem von Rungenhagen; Trio für die Orgel über den Choral »Vater unser im Himmelreich« von M. G. Fischer; Hymne »Singt dem Herrn ein neues Lied« für Männerchor und Orchester von Becker; Arie de Chiesa von Stradella (1667); Recitativ und Quintett aus dem 42. Psalm von Mendelssohn Bartholdy; der 150. Psalm für Männerchor, Orchester und Orgel von Berner, Toccata für die Orgel von S. Bach. Die Orgelstücke wurden von dem königl. Musikdirector Herrn Gäbler ausgeführt. Die »Festhymne« desselben ist bereits im Jahre 1844 bei Gelegenheit des letzten Züllichauer Musikfestes (s. Allg. Mus. Zeitung 1844 S. 658) zur Aufführung gekommen.

Zu Plauen im Voigtlande wurde am 18. Juni in der Hauptkirche Händel's Samson aufgeführt. Für die Solopartien waren gewonnen Herr Musikdirector John aus Halle (Samson), Herr Hofopernsänger Mitterwurzer aus Dresden (Manoah), Frau Hedwig Leipold aus Plauen (Michah) und Frl. Alvsleben, Hofopernsängerin aus Dresden (Dalila). Die Aufführung wurde von Herrn Musikdirector Gast sicher geleitet. Das Orchester war aus verschiedenen fremden Kräften zusammengesetzt. (Es freut uns, bei dieser Gelegenheit constatiren zu müssen, dass sich in den sächsischen Provinzialstädten [vgl. die vorigen Nummern] ein recht reges, auf das erhabenste Gebiet gerichtetes Streben kundgiebt. Gingen nur im Punkte des Oratoriums auch die Hauptstädte Dresden und Leipzig frischer voran! Vielleicht fände dann auch einmal die Idee Anklang, sächsische Musikfeste zu veranstalten, — nur beileibe nicht mit neudeutschen Tendenzen! D. Red.)

Ueber das am Königsberger Musikfeste zur Aufführung gekommene Oratorium »Das verlorene Paradies« von Ant. Rubinstein schreibt die Norddeutsche Musik-Zeitung wie folgt: Der Virtuose par excellence zeigte sich uns als geistvoller Componist und vortrefflicher Dirigent. Sein Oratorium gehört offenbar zu den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart; freilich muss man nicht den Maassstab eines Händel, Haydn und Mozart anlegen. Aber unter den Schöpfungen der neuesten Aera steht dieses Werk wohl hervorragend da. Es würde unendlich gelungener sein, hätte der Componist seine Arbeit einer sorgfältigen Feile unterworfen. Es läuft neben überaus Schönem manches höchst Unbedeutende und manches nach unserer Ansicht Verwerfliche mit unter. — Was die Factur anbetrifft, so finden wir solche vollständig abweichend von der Weise unserer alten Classiker: die Massen werden nicht zur Entfaltung grossartiger polyphoner Stimmführung, sondern meistens als Füllstimmen benutzt. Contrapunktische Formen finden wir selten und wo sie vorkommen, verlieren sie sich bald wieder, ohne dass es zu einer erschöpfenden

Behandlung des Themas kommt. Wir finden auch jene romantische Eigenthümlichkeit wieder: waghalsige Keckheit in der Harmonie und Zaghaftigkeit im Contrapunkt, dabei überall gewandte Instrumentation, mitunter sogar raffinirte und nicht immer sehr ästhetische. Im zweiten Theil (Schöpfung) nach Erschaffung der Sonne ist es wohl nicht recht würdig, zu dem Chor: »Glanzfülle umfliesst das weite All, ein Strahlenmeer ergiesst tönenden Schall! Sonnenzünder! Weltengründer! Wunderbar sind deine Werke! Immerdar!« die grosse Trommel in solche Thätigkeit zu setzen, als gelte es die Schlacht von Vittoria in Scene zu setzen. Wären solche Sachen aus dem Werke entfernt, es könnte für das Meisterstück unserer Zeit gelten, denn es giebt der grössten Schönheiten unendlich viele darin. Von wahrhaft elektrisirender Wirkung war der prachtvolle Schlusschor des ersten Theils: »Freudensang erfülle rings die Welten, von gold'ner Harfe rauschet Lobgesänge,« der das gesammte Publikum zu einem wahren Enthusiasmus hinriss. Solche Glanzpunkte hat das Werk unzählige und wir können den Gedanken nicht aufgeben, dass es einem Componisten von solcher Begabung nicht so an Objectivität fehlen kann, um die Schwächen seines Werkes als solche zu erkennen und zu entfernen. Am Schlusse wurde der Componist, der sich auch als gewiegter Dirigent bewährt hatte, durch unendlichen Beifall, Tusch und Ueberreichung eines Lorbeerkranzes gefeiert.

ANZEIGER.

[178] **Alexander Czersky's**

Compositionen für Pianoforte.

	Thlr.	Ngr.
Op. 12. **Coeur-As.** Morceau de Salon. 11. Aufl.	—	12½
Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen arrangirt	—	17½
Op. 13. **Souvenir de Tyrol.** Divertissement pour le Piano. 6. Auflage	—	12½
Op. 16. **Coeur-Dame.** Tempo di Valse pour le Piano. 4. Auflage	—	12½
Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen arrangirt	—	15
Op. 17. **Im Nachtigallenhain.** Idylle für Pianoforte	—	12½
Op. 18. **Paraphrase** aus: Eine Nacht auf dem Meere für Pianoforte	—	12½
Op. 19. **Fontana.** Spanischer Pfauentanz, Salonstück für Pianoforte	—	12½
Op. 21. **Fantasie** für Pianoforte über Motive aus der dramatischen Scene »Das Turnier« von W. Tschirch	—	17½
Op. 22. **Auf dem Belvédère.** Salon-Polka für Pianoforte	—	12½
Op. 23. **Kinderspiele.** Kleine Tonstücke f. angehende Clavierspieler für Pfte. mit Fingersatz versehen. 2 Hefte. à	—	10
Op. 24. **Seraphinenklänge.** Salonstück für Pianoforte	—	10
Op. 25. **Amorpfeile,** Tyrolienne für Pianoforte	—	10

(Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.)

Halle a. S.

Verlag von **Heinrich Karmrodt.**

[174] **Neue Männerchöre.**

Bei **C. Glaser** in Schleusingen sind soeben erschienen:

1) **Mein Zukünftiger,** humorist. Quartett von K. Kuntze. Partitur 8 Sgr. Die 4 Stimmen 12 Sgr.
2) **Sechs Gesänge für Männerchor** von Franz Mücke. 2 Hefte. Jedes Heft Partitur 6 Sgr. Die 4 Stimmen 10 Sgr.
Daraus in besonderem Abdruck: **„Heraus mein Sang"**, Partitur und Stimmen 9 Sgr.
3) **Vier Tyroler Lieder** von Andr. Zöllner. Nur Partitur 2½ Sgr.

Ferner: **Sechs Gesänge** für **eine Frauenstimme** mit Männerchor von Ferd. Möhring. Partitur und Stimmen 2 Thlr. 22 Sgr.
Jedes Lied daraus wird besonders verkauft.

[175] **Anstellungsgesuch.**

Ein **Gesang-** und **Musiklehrer,** der im Musik-Conservatorium zu München sich gebildet hat, mit den besten Zeugnissen versehen und Verfasser verschiedener geschätzter Compositionen, wünscht eine seinen Fähigkeiten und Kenntnissen angemessene Stelle als Vorstand eines Orchesters, Musikdirector einer Oper, oder auch Lehrer an einem Institut für Gesang und Musik überhaupt. Seine Forderungen sind sehr mässig und gehen nur auf eine gesicherte Existenz.

Nähere Auskunft hierüber ertheilt die Expedition dieses Blattes.

[176] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

WILHELM TAUBERT.

	Thlr.	Ngr.
Op. 8. **Sechs Scherzi** für das Pianoforte. Neue Ausgabe	—	22½
Op. 15. **Second Duo** pour Piano et Violon ou Vcelle. Nouvelle Edition	1	15
Op. 81. **Vier Chorlieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass	1	—
Nr. 1. *Der König in Thule.* Es war ein König.		
- 2. Es ist ein Schnitter, der heisst Tod.		
- 3. *Weihnachtslied.* Im Mitten der Nacht.		
- 4. Ihr Matten lebt wohl.		
Partitur	—	10
Stimmen à	—	5
Op. 82. **Sechs Lieder,** für 1 mittlere Stimme mit Begleitung des Pfte.	—	25
Nr. 1. *Brautlied.* Welch' ein Scheiden ist seliger.		
- 2. *Es liebt sich so lieblich im Lenze.* Die Wellen blinken und fliessen.		
- 3. *Vergissmeinnicht.* Es blüht ein schönes Blümchen.		
- 4. *Willst du mit in's Hüttchen gehn?* Ich hab' ein kleines Hüttchen nur.		
- 5. *O du selige, fröhliche Maienzeit!* Und wenn die Primel schneeweiss blickt.		
- 6. *In der Mitternacht.* In der Mitternacht.		
Op. 83. **Vier Charakterstücke** für das Pianoforte	—	25
Op. 84. **Jugendparadies.** Melodien f. das Pianoforte. Erste Sammlung	—	25
Op. 91. **Sechs Gesänge** f. eine Singstimme mit Begleitung des Pfte.	—	25
Nr. 1. *Jungfer Anne.* Ei Anne, Anne, sag' mir etc.		
- 2. *Die Spinnerin.* Ein Mägdlein sitzet vor etc.		
- 3. *Vöglein wohin so schnell?* Vöglein wohin etc.		
- 4. *Alpenlied.* Hoch oben auf der Alpenwand.		
- 5. *Auferstehn.* Ihr Maienglocken zart und klein.		
- 6. *Das Bienchen.* Es fliegt ein Bienchen.		
Op. 92. **Jugendparadies.** Melodien für das Pfte. Zweite Sammlung	—	25
Op. 93. **Zweites Quartett** für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell in Bdur	2	—
Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen arrangirt	2	—
Op. 134. **Der Sturm** v. Shakespeare. Partitur n.	10	—
Clavierauszug	5	—
Singstimmen	1	10
Op. 134. **Der Sturm** v. Shakespeare. Ouvertüre daraus. Orchesterstimmen	3	—
Clavierauszug	—	15
Op. 138. **Zehn Kinderlieder** f. eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. Neue Folge. Erstes Heft	1	10
Dieselben einzeln:		
Nr. 1. *Vom fleissigen Büchlein*: Was eilst du so	—	5
- 2. *Marienwürmchen*: Marienwürmchen, flieg weg	—	7½
- 3. *Eichhörnchen*: Heissa, wer tanzt mit mir?	—	10
- 4. *Johann, spann' an!*: Johann spann' an!	—	7½
- 5. *Die Vöglein im Nest*: Fühlt ihr den Regen	—	7½
- 6. *Der Steckenpferdreiter*: Ei, ei! Herr Reiter	—	5
- 7. *Steckenreiter-Lehren*: Herr Reiter, mein Reiter	—	5
- 8. *Wiegenlied* (Im Frühling): Eia popeia, eia popei	—	5
- 9. *Wiegenlied* (Im Winter): Schlaf ein, mein süsses Kind	—	5
- 10. *Der Sandmann*: Zwei feine Stieflein hab' ich an	—	7½

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. Juli 1863. **Nr. 30.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Zur richtigen Ausführung kirchlicher Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. — Kritische Anzeigen (Lieder und Gesänge). — Berichte aus Leipzig und Brünn. — Das Münchener Musikfest im Herbst 1863. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Zur richtigen Ausführung kirchlicher Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts.*)

v. D. In Nr. 11 dieser Blätter: »Zum Verständniss kirchlicher Tonkunst des 16. und 17. Jahrhunderts« — hat der Verfasser seine Ansicht in dieser Beziehung ausgesprochen.

Zur Gewinnung eines derartigen Verständnisses gehört nun aber vor Allem eine richtige Ausführung jener Tonwerke selbst.

Hier begegnet man argen Missgriffen, die theilweis aus mangelhafter oder gänzlicher Unkenntniss der alten Musiktheorie hervorgehen.

Wir wollen hier einige, besonders oft vorkommende, näher betrachten, und zu deren Beseitigung beizutragen suchen.

In erster Linie steht beim Vortrage jener alten kirchlichen Tonwerke die Auswahl der richtigen Tonhöhe, denn sie ergiebt sich nicht immer von selbst, wie bei unserer heutigen Musik, durch vorgezeichnete Schlüssel und Noten, wie sie stehen, sondern auch aus andern bestimmenden Normen.

Grundlage aller musikalischen Bildung jener Zeit war die allerdings schwierige Solmisation, welche namentlich dem Sänger durchaus geläufig sein musste, so zwar, dass er ohne dieselbe nicht im Stande war, der Absicht des Meisters gemäss, die Tonstücke richtig zu singen.

Diese frühere Solmisation darf nicht etwa mit der unserigen verwechselt werden. Die heutige hat es nur mit den Tönen, wie sie einmal vorgezeichnet sind, zu thun; sie lehrt diese richtig und schön bilden, treffen, verbinden und Aehnliches.

Die frühere Solmisation dagegen hatte nicht allein dies zu leisten, sondern auch noch die Töne anders als sie vorgezeichnet stehen zu singen, d. h. sie, je nach Erforderniss der Mutation des Hexachords, zu erhöhen oder zu erniedern; sie gab dem Sänger vielfache Regeln zur augenblicklichen Anwendung der halben Töne mi fa, des ♭ und des ♯.

Die älteren Meister setzten aber diese Befähigung der Sänger richtig zu solmisiren so allgemein voraus, dass sie die chromatischen Zeichen selbst meistentheils gar nicht einmal beifügten.

Diese Lehre der Solmisation scheint absichtlich als Kunst- und Zunftgeheimniss gehalten zu sein, mehr durch mündlichen Unterricht verbreitet, als in theoretischen Schriften, die für uns jetzt viel Unklares, Schwerverständliches in dieser Beziehung enthalten. Gerade über das, was uns am erwünschtesten wäre, gehen sie, bei sonstiger Weitschweifigkeit, mit einer Kürze hinweg, oder setzen es als bekannt voraus, dass es sehr viel Mühe verursacht, um sich hier zurecht zu finden.

Eine nähere Darlegung dieser Solmisation würde zu weit von unserer heutigen Aufgabe entfernen; wir wollen sie aber einer spätern, besondern Erörterung vorbehalten; hier genügt das bereits Ausgesprochene, dass ohne sie ein richtiges Singen nicht zu ermöglichen stand.

Um aber nun den Sänger in augenblicklicher Anwendung seiner Solmisationsregeln nicht noch mehr zu beirren, ihm vielmehr immer die einfachste, klarste Anschauung der Tonverhältnisse vor Augen zu halten, schrieben die alten Meister, in Weise des gregorianischen Gesanges, möglichst ohne Vorzeichnung, oder gebrauchten höchstens ein ♭ als solche, und liessen ferner die Noten selten mehr als eine Stufe unter oder über das Liniensystem hinausgehen.

Erlaubte die Stimmlage nicht in dieser Beschränkung zu bleiben, so versetzten sie lieber das ganze Tonstück in eine andere Lage, wo es ebensowohl noch mit einfachster Vorzeichnung erschien, z. B. das jonische c nach f mit einem ♭, oder das dorische d ohne Vorzeichnung nach g mit einem ♭, und wandten zugleich, wie besonders bei dieser letzteren Transposition, wieder nach Art des gregorianischen Gesanges andere Schlüssel an, oder versetzten die gewöhnlichen nur auf andere Linien.

Dieser also in eine andere Stimmlage versetzte Ton hiess tonus fictus, tono finto, und die statt der gewöhnlichen nur auf andere Linien gestellten oder ganz anders gestalteten Schlüssel nannte man chiavi, chiavetti di trasporto, trasportati, Transpositionsschlüssel.

Die am häufigsten vorkommenden Transpositionsschlüssel sind der Violinschlüssel für unsere Sopran-, der Mezzosopran- für unsere Alt-, der Alt- für unsere Tenor-, und der Tenor- oder Baryton- für unsere Bassschlüssel, entweder in gleichzeitiger oder einzelner Anwendung.

*) In der Allgem. Musikalischen Zeitung vom Jahre 1827 Nr. 8 und 9 findet sich zwar ein Aufsatz Kiesewetter's über denselben Gegenstand, mit derselben Ansicht. Da er indessen wenigen unserer Leser bekannt oder zur Hand sein möchte, und der Irrthum, wenigstens bei denen, die sich nicht specieller mit alter Tonkunst befassen, fortzugehen scheint, so dürfte nachstehende Darstellung immer noch am Platze sein; um so mehr, als sie die Autorität eines alten Meisters selbst vorführt. D. Red.

Dieser so gestaltete tonus fictus war aber ganz und gar nicht bestimmt, um in solcher Stimmlage gesungen zu werden, sondern es blieb den Sängern überlassen, die ihnen und dem Charakter des Stückes günstigste Tonlage zu wählen.

Hierbei war es aber wieder Norm, wenigstens in Nichtdoppelchören, den Sopran nicht über a, und den Tenor nicht über f schreiten zu lassen, wie denn noch jetzt die Sixtina bei jenen alten Tonwerken dies beobachtet.

Hält man im Allgemeinen an dieser Regel fest, so wird bei Ausführung jener in den tonis fictis geschriebenen, mit Transpositionsschlüsseln versehenen Tonwerke, die richtige Tonlage getroffen sein, wie sie der alte Meister beabsichtigte.

Bei uns Neuern jedoch, wo der Chorsopran nicht blos auf Falsetisten oder Knabenstimmen beschränkt ist, sondern ausgebildetere weibliche Stimmen mit mehr geläufiger natürlicher Höhe verwendet, kann man immerhin um einen halben oder ganzen Ton höher intoniren, sobald überhaupt der Charakter des Tonstückes dies ertragen sollte, und zugleich namentlich dem Alte dadurch in seiner tiefen Lage Erleichterung würde.

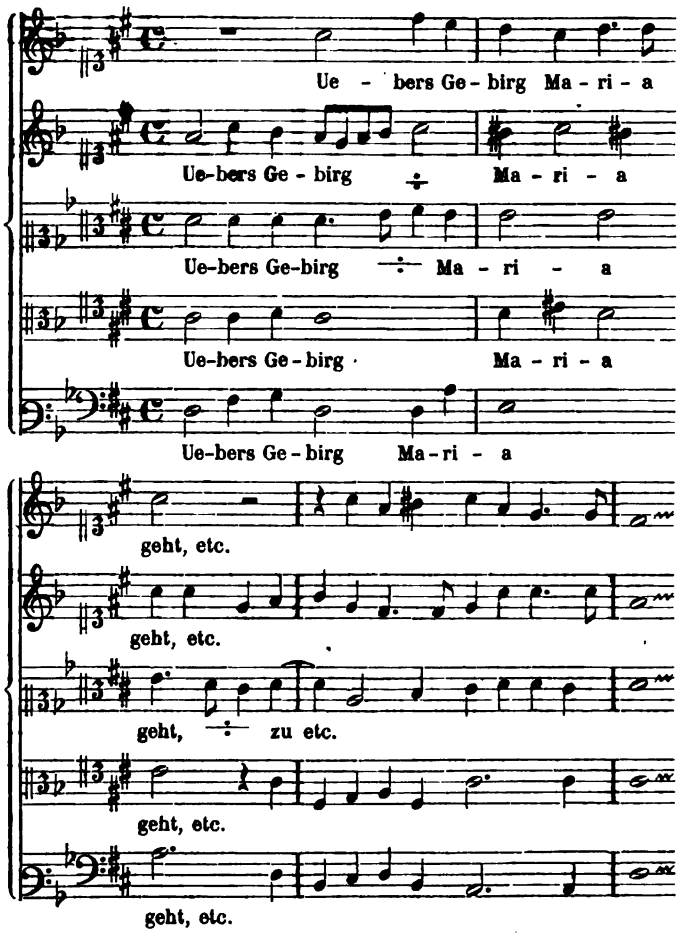
Die Alte besonders sind es, die ihrer Tiefe wegen (öfters e f) neuerer Zeit wohl dazu bestimmen, höher zu intoniren, als es die Meinung der Tonmeister war. Diese schrieben aber für wirkliche Altstimmen, deren Tiefe wir freilich mit den unserigen, die meistentheils kaum etwas mehr als zweite Soprane vorstellen, nicht genügend wirksam erreichen können.

Ueberhaupt bei Wahl der Tonhöhe allen Berücksichtigungen gerecht zu werden, und doch gelungene Darstellung des Tonwerkes im Sinn und Geiste der Alten zu erreichen, unterliegt oft grösseren Schwierigkeiten, als man gewöhnlich annimmt; es ist daher räthlicher, sich lieber an solche Tonwerke zu halten, wo diese weniger hervortreten, zumal gegenwärtig so grosse Auswahl neu edirter alter Meisterwerke vorliegt.

Man sollte um so gewissenhafter, sorgsamer mit dergleichen Ausführungen sein, als durch verkehrte Darstellung dem Verständniss und allgemeinerer Anerkennung jener echten kirchlichen Tonkunst so grosser Abbruch geschieht, und durch Missgriffe das ohnehin schwierige grössere Publikum von der Schwelle ihres Tempelhauses mehr ab- als angezogen wird.

Wünschenswerth dürfte es in dieser Beziehung erscheinen, dass neuere Editoren auch besondere Rücksicht auf das hier Berührte nähmen, statt sich blos auf spartirten Abdruck der Originale zu beschränken. Ihnen kann man billig so viel Kenntniss der alten Theorie zumuthen, um das Fehlerhafte der Intonirung nach den Transpositionsschlüsseln zu wissen. Sie sollten dies entweder eigens bemerken, und etwa die gehörige Tonlage angeben, oder geradezu, unter Angabe der Originaltonlage und Schlüssel, in unsere gewöhnlichen Schlüssel und in die richtige Tonlage transponiren, womit im Allgemeinen mehr geholfen wäre, als mit ängstlicher Wahrung des zu so grossen Missgriffen führenden Originals.

Bei sehr vielen in den Transpositionsschlüsseln geschriebenen Tonwerken kann man zudem beides sehr gut miteinander vereinigen, wenn man hinter jene zugleich unsere gewöhnlichen Schlüssel einfügt, wodurch die Stimmlage um eine grosse oder kleine Terz, wie man will, erniedrigt wird, in welcher sich dann die richtige Intonation ergiebt. Ein Beispiel möge dies erläutern, und zwar das gegenwärtig viel bekannte: »Uebers Gebirg Maria geht« etc. aus Eccard's Preussischen Festliedern Thl. 2 Nr. 18:



Das Tonstück ist jonischer Tonart, und müsste eigentlich in c stehen; da aber die Stimmen in dieser Lage das Liniensystem weit unterschritten hätten, so transponirte es der Meister in höhere Lage.

Nach d oder e würde mehr Vorzeichnungen erfordert haben, als man aus dem gregorianischen Gesange gewohnt war, und als die augenblickliche Anwendung der Solmisationsregeln zuliess; es blieben also nur f und g mit ihren einfachsten Vorzeichnungen übrig. Da aber die Tonlage in g unter allen Umständen wieder das Liniensystem zu weit überschritten hätte, so ergab sich nur f, als ohnehin gewöhnliche Transposition des jonischen c.

Mit den gewöhnlichen Schlüsseln wäre jedoch das Liniensystem auch in f überschritten, und so mussten, diesem Uebelstande abzuhelfen, die Transpositionsschlüssel gebraucht werden.

In dieser Tonhöhe f aber, welche dem Sopran zum öftern g, ja selbst a zumuthet, kann das Lied nicht gesungen werden, ohne in erzwungenes, wenig erquickliches Schreien auszuarten.

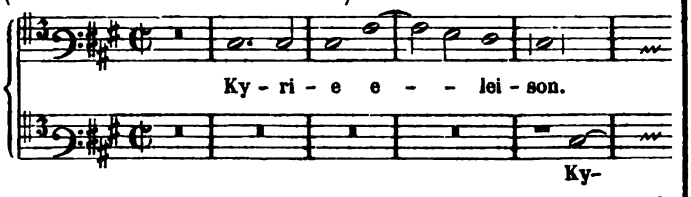
Fügt man nun hinter die Schlüssel des Originales unsere gewöhnlichen Chorschlüssel ein und die der Tonleiter c oder f entsprechenden ♯ ♯, so hat man die einfache Transposition nach d, und damit die natürlichste Tonlage, wie der alte Meister sie beabsichtigte.

Das jonische c, auch wenn es nicht nach f versetzt war, wurde überhaupt von den Alten, der grösseren Frische wegen, ganz aus d gesungen.

In den tonis fictis, wo der Bass im Tenorschlüssel statt des Barytonschlüssels geschrieben steht, z. B. in der Missa Papae Marcelli, kann man zwar auf dieselbe Weise, ohne Verwischung des Originales, passende Tonlage bewirken,

es bleibt aber die Unbequemlichkeit, dass man sich dann den Bass um eine Terz höher denken, oder den Barytonschlüssel selbst anwenden muss.

(Die zwei untersten Stimmen.)



An dieser Missa namentlich sind uns schon mehrfach Versündigungen gegen die richtige Wahl der Tonhöhe vorgekommen, indem man sie im tono ficto intonirte. Das ist aber ganz und durchaus gegen den kirchlichen Geist der Missa selbst, gegen den alten und neuen Gebrauch der Sixtina, die niemals in dieser Tonlage dieselbe zur Ausführung bringt, und gegen die Absicht Palestrina's, der überhaupt von allen Meistern jener Zeit die engste Stimmgrenze beobachtete.

Der bewegte Ernst, die gottfreudige Aufschwingung des Gemüthes, welche bei richtiger Tonlage hier in den schön vertheilten Stimmen leicht und mühelos sich aus begeisterter Brust emporschwingen, werden in ursprünglicher Tonlage zu ermüdendem, nur mit Anstrengung zu erreichendem Geschrei, dem die Grundgewalt und der absichtlich in 2 Stimmen verlegte tiefe Ernst der Bässe zudem ganz verloren geht.

Die allerdings hin und wieder tiefe Altlage (dreimal e), wenn man die Missa, wie oben, von g ohne Vorzeichnung nach e mit ♯♯♯ versetzt, kann nicht allein bestimmen, darüber alle andern Stimmen aus ihrer eigentlich wirksamen Lage zu rücken. Die alten Meister schrieben für wirkliche Alte, die wir jetzt fast gar nicht mehr ersetzen können; doch trifft die jetzt mangelnde Tiefe mehr nur einzelne Stellen, als die ganze Tonlage, und sie können damit weniger maassgebend für die Tonhöhe der anderen, hauptsächlicheren Stimmen sein.

Das höchste, was wir hier zugeben möchten, wäre Transposition nach f mit ♭♭.

(Schluss folgt.)

Kritische Anzeigen.

Lieder und Gesänge.

Georg Goltermann. 6 Gesänge für eine tiefe Stimme. Op. 38. Offenbach, André. Pr. 1 fl. 30 kr.

E. R. H. Friebel. 3 Lieder für Bariton oder Alt. Op. 9. — 3 Lieder für Tenor oder Sopran. Op. 10. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. à 10 Ngr.

Gustav Langer. 5 Gedichte für eine Singstimme. Op. 18. Hannover, Riewe und Thiele. Pr. à 5 bis 7½ Ngr.

Eugen Petzold. 5 Lieder für eine Singstimme. Op. 22. Leipzig, Fr. Kistner. Pr. 20 Ngr.

Hedwig Hertz. 2 Lieder. Op. 26. Dresden, Ad. Brauer. Pr. 10 Ngr.

Paul Werner. 5 Kinderlieder von Hoffmann v. Fallersleben. Für eine Singstimme. Op. 5. Heft 1, 2. Hamburg, Joh. Aug. Böhme. Pr. à 7½ Ngr.

Sammlung ausgewählter Lieder und Gesänge — L. Schlottmann: Wach auf, du schöne Träumerin. Berlin, T. Trautwein. Pr. 7½ Ngr.

Oscar Paul. 6 Gedichte von Ad. Böttger. Op. 3. Köln, Gottfr. Küpper. Pr. 17½ Ngr.

Richard Hasenclever. 6 Lieder. Op. 2. Düsseldorf, Bayrhoffer. Pr. 27½ Ngr.

Julius Tausch. 6 Lieder für eine tiefere Stimme. Op. 6. 2 Hefte. Ebendaselbst. Pr. à 20 Ngr.

Richard Wüerst. 6 Lieder, Op. 18, und 3 Gesänge für die Mittelstimme, Op. 39. Berlin, T. Trautwein. Pr. à 20 Ngr.

* Wir haben hiermit den ganzen Segen an Liedern mit Pianofortebegleitung vor den Augen des Publikums auf einmal ausgebreitet, mit dem uns die fruchtbare Zeit in wenigen Wochen beschenkt hat, und das Alles soll nun besprochen werden. Nimmt aber in diesem Gedränge nicht das eine dem andern den Platz weg? Ist es nur möglich, auf alles Einzelne einzugehen? Fordert diese Fülle nicht selbst dazu auf, die ganze Masse als Eines zu betrachten und demgemäss zu fragen: wie ist die diesmalige Ernte?

Schlecht — beantworten wir die Frage, da sie einmal aufgeworfen ist. Schlecht — viel Stroh und wenig Körner! Bitten das aber nicht als in allzutragischem Tone gesprochen zu nehmen. Wir verehren auch in diesem Ergebniss die höhere Weisheit, welche die Welt regiert. Das Schöne im eminenten Sinne ist hier auf Erden eine Ausnahme: es darf nicht zur Regel werden; dies widerspräche seinem eigenen Begriffe. Die sicherste Art, aller Kunst ein Ende zu machen, wäre, die Welt mit lauter Genies zu bevölkern — die Production würde alle Bedeutung verlieren, wenn sie in gleichmässiger Vortrefflichkeit unübersehbar sich ausbreitete. Daher haben die magern Jahre der neueren Zeit einen grossen Werth für uns: noch hat die Welt nicht Musse gehabt, sich alle die Schätze anzueignen, welche sich im Laufe der Jahre vor ihr aufgehäuft haben, und es ist ganz gut, wenn sie bei dieser Arbeit nicht durch neue blendende Erscheinungen allzuviel gestört wird.

Also soll man gar nicht mehr produciren? Bei weitem nicht! Wir fürchten ja nicht, mit Neuem, wirklich Neuem überschüttet zu werden, und wer solches zu bringen weiss, wird und muss uns immer willkommen sein — im Uebrigen aber trösten wir uns damit, dass die göttliche Kunst nebenbei nach altem Herkommen immer Magdsdienste verrichten musste, dass sie wie Alles, was auf Erden Fuss fassen will, ihren Tribut an die Endlichkeit zu entrichten hat. Alle Künste sind vom Handwerk ausgegangen und haben, wie dieses, immer den Bedürfnissen der Menge dienen müssen — man findet Spuren davon selbst bei den grössten Meistern. — Die Leute würden in Verzweiflung gerathen, wenn es nur noch grosse Maler und keine Tüncher mehr gäbe, wenn die Architekten nur noch Dome und Paläste bauen wollten, und wer könnte sich unsere Gesellschaft ohne Unterhaltungslectüre im neuesten Style denken? Wir werfen deshalb ebensowenig einen Stein auf die Musiker, die ihr Bestes thun, dem Geschmacke des Augenblickes, bestimmten Kreisen zu dienen — wir behalten uns nur vor, das Handwerksmässige und das selbständig Künstlerische jedes seiner Art gemäss mit verschiedenen Augen zu betrachten und jedes bei seinem rechten Namen zu nennen.

Das Künstlerische ist aber eben das Neue, wirklich Neue. Wir verbinden damit keine überspannten Vorstellungen, verstehen nicht darunter das Unerhörte — zumal hier, wo nur von der Lyrik, also kleineren, einheitlich verlaufenden Compositionen die Rede ist — wir legen viel-

mehr den Schwerpunkt nach der entgegengesetzten Seite. Ein Vergleich wird dies deutlich machen. Unsere geselligen Formen sind gründlich ausgelebt, unsere Sprache ist so nach allen Seiten hin durchgebildet, dass von besonderer Originalität da überall kaum mehr die Rede sein kann; excentrisches oder paradoxes Wesen wird nur auf kurze Zeit den Schein der Originalität gewähren und von unserer kritischen Gesellschaft bald auf seinen wahren Werth zurückgeführt werden. Innerhalb jener abgeschliffenen Formen, mit diesen scheinbar völlig erschöpften Mitteln erringen sich bedeutende Individualitäten doch immer wieder besondere persönliche Geltung: sie wissen das Alte auf ihre Weise neu zu sagen, sie wissen scheinbar abgethanes Material durch neue Gruppirung wieder interessant zu machen, sie wissen eigenthümliches inneres Leben, ohne mit der traditionellen Bildung in positiven Widerspruch zu treten, doch in entsprechender eigenthümlicher Weise zu äussern. Man macht so immer einmal wieder eine interessante Bekanntschaft, die, je nach den Personen, flüchtigen oder dauernden Reiz bietet, nur pikante oder tiefere Eindrücke hinterlässt.

Im Ganzen klingen nun aus der zahlreichen Gesellschaft, die wir oben vor dem Leser versammelt haben, nur die allbekannten Floskeln wieder, die sich von Geschlecht zu Geschlecht vererben und mit denen der Mensch das alltägliche Leben irgendwie auszufüllen sucht — es ist musikalische Scheidemünze für den kleinen Verkehr, die nur Unkundige durch kurzen Glanz darüber täuschen kann, dass sie zum grössten Theil aus unedlen Metallen besteht. Nur ein Lied in der ganzen Masse sticht daraus hervor, nur eines macht uns Lust, mehr der Art von dem Verfasser zu hören, der im Uebrigen den allgemeinen Ton jener Conversation auch für seine Person festgehalten hat — wir meinen »Die duftenden Kräuter auf der Au« im Op. 39 von R. Wüerst, welches zugleich ein recht sprechendes Beispiel für das »Neue« im obigen Sinne darbietet. Der Form nach findet sich keine neue Note darin, wie denn auch der Text von Hoffmann v. Fallersleben nur aus hundert Mal verbrauchten Wendungen besteht. Der Inhalt im Ganzen und Grossen ist Nichts als das mehrfach umschriebene Wort »Scheiden« — es ist das aber einer jener unverwüstlichen Stoffe, die immer wieder fesseln und die durch neue, modische Pointen nur entstellt würden. Wir wüssten auch nicht einmal die äussere musikalische Form besonders zu loben: gleich der später wiederholte Anfang zeigt einen in weiten Sprüngen umhertastenden Bass, der leicht sangbarer geführt werden konnte, und ebenso bleibt der Schluss etwas hinter unsern Erwartungen zurück — aber das Ganze hat Fluss und Zusammenhang, es fasst die verbrauchten Elemente glücklich zusammen, es findet sich eine originelle rhythmische Verlängerung, die ganz an der rechten Stelle steht und ihr Licht über ihre ganze Umgebung wirft. Das Lied geht zu Herzen, weil es von Herzen kommt, weil es von ursprünglicher Empfindung getragen wird, — eine liebenswürdige Persönlichkeit scheint uns mit hellen Augen anzublicken, wenn wir es hören, mit einer Anspruchslosigkeit, die den Prätentionen der Zeit gegenüber von besonderem Werthe ist. Das ist eine Bekanntschaft, die wirklich erfreut, weil sie Manches zu denken giebt, und die uns lieb bleibt, wenn auch der Componist in den übrigen angezeigten Liedern für dieses Mal hinter sich selbst zurückgeblieben ist.

Sollen wir nun auch die übrigen Mitglieder der Gesellschaft einzeln vorstellen, so wird wenig dabei herauskommen. Wir zweifeln nicht daran, dass sie auch glücklichere Momente haben, aber heute zeigen sie eine Physiognomie, die sie leicht mit einander verwechseln lässt und bei der einem zunächst nur einfällt: wo hab' ich dies Gesicht schon gesehen? Seinen unglücklichsten Tag hat G. Goltermann; er excellirt in absolut Nichts sagender Conversation, über welche, ganz entsprechend, auch gar Nichts zu sagen ist, wenn man sich in den Schranken der Höflichkeit halten will. Friebel und Langer sprechen im Ganzen die Sprache der Salons und würzen sie, besonders der Letztere, durch literarische Anspielungen, die sie der besseren Literatur entnommen haben, wie es scheint, ohne zu merken, dass diese beiden Elemente in Wahrheit unverträglich sind. Friebel tritt nebenbei, wie gute Gesellschafter häufig auch etwas Musik zu machen wissen, umgekehrt auch als dilettantischer Dichter auf. Beide kommen bei weitem nicht gegen L. Schlottmann auf, der auf jenem Terrain viel mehr zu Hause ist. Er weiss sich nachlässig elegant zu bewegen und ganz leichthin das aus dem Aermel zu schütteln, worum sich Jene vergeblich quälen. Er geht sicheren Schrittes auf den Erfolg los und ist der Majorität seines Auditoriums von vorne herein sicher. Dazu rafft er zusammen, was ihm dienen kann: sein Vorbild ist Kücken, einige Kleinigkeiten aus der französischen Romanzenliteratur erweisen sich auch wirksam, der Wechsel von pp und ff übt seinen alten Zauber — wir wissen die Tugend der Aufrichtigkeit auch in dieser Form zu schätzen. Nur so, wenn man alle anderen Prätentionen hinter sich wirft, Nichts sein und scheinen will, als elegant, kann man ein Löwe des Salons werden. Hrn. Schlottmann scheint dazu Nichts zu fehlen, als ein wenig Originalität in melodiöser Erfindung, die doch auch dazu gehört und durch keckes Zugreifen nicht ganz zu ersetzen ist.

Anspruchsloser, aber nicht anziehender ist die Erscheinung von L. Petzold, dem seine Ideale bei dem Liedertafelgesange aufgegangen zu sein scheinen. Wir erfahren von ihm, wie gemüthlich man sich noch in einem kleinen Städtchen mit Musik befassen kann; wer sich an solchen Liedern erfreute, der — hat noch viel vor sich.

Der einzigen Dame der Gesellschaft, Hedwig Hertz, machen wir selbstverständlich eine tiefe Verbeugung und bemerken verbindlich, dass viel Gesang in ihren Liedern ist — wir denken dabei im Stillen an die Ideale der Gesanglehrer in kleinen und grossen Städten, d. h. an ihre Solfeggien, die ihnen schliesslich doch über Alles gehen, dem Publikum aber empfehlen wir, jene Lieder ohne die ihrer nicht ganz würdigen Uhland'schen Texte, sondern auf »Scala«, »Ave« oder dergl. zu singen. Erst dann kommen diese kleinen Coloraturen, diese weitgreifenden Melodiegänge, der zweitaktige Triller und ebenso die guitarrenartige Begleitung in ihr rechtes Licht.

P. Werner spielt mit den Kindern des Hauses in einer Ecke des Zimmers — wir wollen ihn nicht stören und uns weiter zu einer prätentiöseren Gruppe wenden, die dort zusammensteht.

J. Tausch hat unter diesen die sicherste Haltung. Den Grund davon suchen wir in seiner Technik, die eine weit abgerundetere ist, als die der Vorerwähnten: er versteht, sich wirklich gebildet auszudrücken und für das, was er meint, eine angemessene Form zu finden, er schreibt einen Styl, während fast alle Früheren nach Schablonen arbeiten und ohne solche fast gar Nichts zu Stande bringen würden. Aber auch er hat sich wesentlich im Salonton gehalten und namentlich in den Reinick'schen Liedern steht er Kücken viel näher, als Schumann, der wohl der Einzige bleiben wird, der dem Reinick'schen Dilettantismus durch seine geniale Musik den täuschenden Schein zu geben wusste, als wäre er echte Poesie. Tausch hat über die

Dürftigkeit dieser Verschen nicht zu täuschen vermocht; andererseits hat er dem phantastischen Zuge eines Mörike'schen Gedichtes, dem Lied vom Winde, auch nicht gerecht zu werden verstanden. Ein geschicktes, malerisches Accompagnement wird durch eine daran geklebte Singstimme nur entstellt. Für die Prätentionen des zu einem lahmen Texte von Rössel geschriebenen Abendgebetes reicht auch seine Technik nicht aus: die Motive kommen zu keiner Entwicklung, wie sie der polyphone Styl verlangt. Technische Meisterschaft war es, welche das Handwerk zur Kunst machte, welche durch ihre strenge Zucht früheren Zeiten nebenbei auch Alles gewährte, was man jetzt von kritisch-ästhetischer Bildung und historischen Studien hofft, sie gab den Alten die Fähigkeit, immer ein Ganzes zu schaffen. Die blosse technische Gewandtheit bringt es dagegen immer nur zu Stückwerk, welches Erwartungen erregt, aber nicht befriedigt. Dennoch lernt man sie schätzen, wenn man sie neben Stümpereien sieht, wie denen der Herren Goltermann und Friebel.

Ueber die Werke von Hasenclever und Paul wissen wir nicht mehr zu sagen, als dass sie augenscheinlich etwas Besseres geben wollen, als die Männer des Salons überhaupt beabsichtigen, können aber nicht bestätigen, dass der gute Wille durch Erfolg gekrönt sei. Es kommt ziemlich auf Eins heraus, ob man gewöhnliche oder gewähltere Phrasen wiederholt: die grössere Prätention fordert auch ein strengeres Urtheil heraus. Wenn Herr Paul der Phrase verfiel, so wird dies Niemand verwundern, der einen Blick auf seine Texte wirft:

»In deines Auges mildem Glanz
Verlor sich meine Seele ganz
Und im Verlust ward mir erst klar,
Dass in mir Geist und Leben war,
Nun such ich mich in dir, mein Stern;
Doch ach! du bist so fern, so fern!«

So leeres, zum Theil widersinniges Phrasenwerk zieht jeden zu sich herunter, der sich damit befasst. Hätte der Componist seine bewährte historische Kritik gegen den Dichter seiner Wahl gewendet, so hätte er sich über jene Gefahr schwerlich täuschen können. Die Uebrigen haben, ganz angemessen, poetisches Mittelgut, wenn auch theilweise von namhaften Firmen, für ihre Zwecke verbraucht. Die Poesie des Hrn. Ad. Böttger mit ihrem vollen Wortklang und ihrer absoluten Leere steht aber weit unter diesem Niveau.

Berichte.

Leipzig. *S. B.* Der Riedel'sche Verein gab am 12. Juli in der Thomaskirche ein Nachmittags-Concert, welches ungeachtet des schönsten Sonntagswetters stark besucht war. Herr Riedel hatte diesmal eine grosse Anzahl Sänger aus anderen Vereinen herbeigezogen und verfügte daher über numerisch so bedeutende Kräfte, dass er mit trefflicher Wirkung 3chörige und 14-stimmige Compositionen auszuführen vermochte.

Einige Willkührlichkeiten, die uns im Programm und bei der Aufführung auffielen, wollen wir hier gleich erwähnen. Warum liess Herr Riedel das 12stimmige Benedictus und Osanna für 3 Chöre a capella, »Bruchstück aus der einzigen (unvollendet gebliebenen)« Messe von Giovanni Gabrieli zweimal nach einander singen? Um es dadurch länger und wirksamer zu machen? Das Mittel scheint uns nicht das rechte, durch blosse Wiederholung gewinnt ein Stück nie, und die einfache Repetition ist sogar, streng genommen, unkünstlerisch. Ebenso wurde der »Gesang der Kelchner« zweimal gesungen, — bei denselben Textesworten abermals unmotivirt. Dass Herr Riedel alle italienische Kirchenmusik mit deutschem Text singen lässt, scheint uns auch nicht unbedingt lobenswerth. Für das Publikum genügt es, wenn auf den Programmen der deutsche Text neben den lateinischen gestellt wird; für die Ausführenden, wenn in den Proben die Bedeutung des Ganzen und Einzelnen mündlich vermittelt wird. Dass aber die altitalienische Kirchenmusik nur in der lateinischen Ursprache die richtige Wirkung macht, darüber kann kaum ein Zweifel obwalten, denn es sind nicht nur die schöneren Vocale, welche hier in Betracht kommen, sondern auch Declamation und Ausdruck müssen durch die Uebersetzung an ihrer ursprünglichen Wirkung einbüssen.

Wir theilen nun das Programm mit, bei jeder Nummer das Bemerkenswerthe beifügend.

Das Concert begann mit dem oben erwähnten Benedictus von Gabrieli. Die 3 Chöre waren auf dem Chor und auf den beiden Seitenemporen aufgestellt, wodurch sie sehr gut contrastirten und das Ganze bei guter Intonation die beste Wirkung machte. Darauf folgte »Lamentation und Jerusalem« 4- und 5stimmig von Gregorio Allegri und Giovanni Biordi. Diese Nummer erregte uns einige Zweifel, deren Lösung im Interesse der Verbreitung richtigen Wissens erwünscht wäre. In den Wiener Kirchen wird unter dem Titel »Lamentation von Allegri« in der Charwoche etwas ganz Anderes gesungen, als die diesmal vorgeführte Composition. Was man dort singt, ist eine sehr einfache Choralmelodie, die mit einfachster Orgelbegleitung in langgezogenen Tönen von abwechselnden Solostimmen, mitunter auch von einem 4stimmigen Chor ausgeführt wird. Was wir diesmal hörten, ist eine selbständige Composition von gänzlich abweichender Melodik und Anlage. Ist nun das, was man in Wien singt, die eigentliche Allegri'sche Lamentation oder die vom Riedel'schen Verein gebrachte? Oder giebt es mehrere? — In wiefern das Biordi'sche viel später componirte »Jerusalem« als künstlerisch zu der Lamentation gehörig, oder auch nur als Beendigung der von Palestrina und Allegri nicht vollständig durchcomponirten »Klagelieder Jeremiä« betrachtet werden könne (wie aus dem Programm hervorgehen sollte), ist uns nicht klar geworden, da einerseits vom 29. Vers des 3. Capitels der Klagelieder bis zum völligen Schluss noch ein weiter Weg ist, andererseits aber der Text des »Jerusalem« in diesem Theile der Klagelieder (wenigstens in der gewiss treuen Lutherischen Uebersetzung) nicht vorkommt. — Der folgende Psalm von Marcello »Bewahre mich Gott« für Alt-Solo mit obligatem Cello und Quartettbegleitung, aus vier Theilen bestehend, die in continuo ausgeführt wurden (das Alt-Solo von Frau Krebs-Michalesi aus Dresden sehr schön gesungen), hat viel Anziehendes, und verlor nur durch die Länge und Gleichartigkeit der Mittel an Wirkung. Die Sängerin legte grosse Ausdauer an den Tag, da sie das lange Stück ohne merkliche Ermattung zu Ende brachte. Nr. 4. Ouvertüre, Andantino, Fuge und Finale für Orgel von Gottlieb Muffat hätten wir bei der Länge des Concerts um so lieber ganz erlassen, als einerseits mehr Barockes und Zopfiges als Schönes und Bedeutendes darin enthalten ist, andererseits aber die Thomasorgel sich in einem so grauenhaft verstimmten Zustande befindet, dass den Ohren der Zuhörer wirklich zu viel Nachsicht zugemuthet wird. Wenn dem nicht abgeholfen werden kann, so möchten wir Herrn Riedel alles Ernstes bitten, uns in Zukunft entweder mit Orgelvorträgen ganz zu verschonen, oder energisch darauf zu halten, dass die verstimmten Register (besonders Mixturen und Zungenstimmen) bei Seite gelassen werden. — Nr. 5 und 6, die Hussitenlieder aus dem vorigen Concert wiederholt. — Nr. 7. »Altböhmisches Morgenlied, Melodie aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, Harmonie von Leop. Zwonarz«, ein durch rhythmischen Wechsel von 4- und 3theiliger Bewegung auffallendes Stück. — Von Nr. 8,

»Herzlich lieb hab ich dich, o Herr«, Psalm für Alt-Solo, Streichinstrumente und Orgel von Heinr. Schütz, können wir nur dem 1. Vers Geschmack abgewinnen, die folgenden 3 Verse erschienen uns zerfahren und mehr wunderlich als schön und bedeutend. — In Nr. 9, »Saul, Saul, was verfolgst du mich?« 14-stimmig für 3 Chöre mit Begleitung von Instrumenten und Orgel von H. Schütz, ist der Vocalsatz von grosser Wirkung, weniger wollte uns die Behandlung der Orgel und überhaupt des instrumentalen Theils zusagen. — Nr. 10, »Auf, auf zu Gottes Lob«, geistliche Melodie von J. W. Franck, 4- und 7stimmiger Tonsatz von Arrey von Dommer, ist ein im besten Sinne wirksames Kirchenmusikstück, dessen »heilig, heilig« namentlich durch schöne Fülle der Stimmen sich bemerklich macht. Den Titel des Programms: »Alles was Odem hat, lobe den Herrn« fanden wir etwas willkührlich gewählt. — Die Ausführung der sämmtlichen Gesangsnummern liess wenig zu wünschen übrig. Nur in der Lamentation zogen die Soprane in der Intonation stark abwärts, so dass man fast um einen Ton tiefer schloss, als man angefangen hatte. — Dass Herr Riedel mit crescendo's und diminuendo's, piano's und pianissimo's des Guten mehr thut als nothwendig und sinngemäss, das scheint uns ausser Frage; wir müssen im Interesse alter Musik eine Verminderung dieser Spielerei wünschen.

Brünn. —*ý*. Nach sieben Jahre langen Vorbereitungen ist endlich die Gründung eines Musikvereins in Brünn geglückt, und hat derselbe auch in diesem Winter durch zwei Musikaufführungen das erste Zeichen seines Lebens und wohl auch seiner Lebensfähigkeit gegeben.

Wo die Pflege der Musik so lange vernachlässigt war, wie hier, wo die materiellen Interessen so durchschlagend sind wie in unserer Fabrikstadt, wo endlich das neue rege politische Leben die Aufmerksamkeit der ganzen Einwohnerschaft vorwiegend ablenkt, ist das Aufblühen eines jungen Kunstinstitutes vielfach erschwert, und es ist ein besonderes Glück zu nennen, wenn die ersten Blüthen so vielversprechend und lebensfrisch sich zeigen, wie es eben bei den zwei Concerten unseres Vereines der Fall war.

Man ging nach langem Zögern endlich mit Energie und Ernst an die Sache, und der Wurf gelang.

Die Mittheilung der Musikstücke, welche zur Aufführung kamen, dürfte am deutlichsten für die Richtung sprechen, welche die Vereinsleitung vor Augen hält. — Im ersten Concerte stand am Programme Haydn's D dur-Symphonie (Nr. 2 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe), das Frauenterzett aus Wilhelm Tell von Rossini, Rondo brillant für Violine und Clavier von Franz Schubert, die Fragmente aus dem Felix Mendelssohn'schen Oratorium »Christus«, endlich Beethoven's Egmont-Ouvertüre.

Im zweiten Concerte wurde aufgeführt: Schubert's Ouvertüre zum Schauspiel »Rosamunde«, Recitativ und Arie (des Poliphem) aus Händel's »Acis und Galathea«, gemischte Chöre von Robert Schumann und Carl Reinecke (Schön-Rohtraut und Frühlingsdrang), Duett (Sesto und Vitellia) aus Mozart's »La clemenza di Tito«, endlich Mendelssohn's 3. Symphonie (A-moll). Mit Ausnahme etwa des Rossini'schen Terzettes dürfte die getroffene Wahl selbst strengen Anforderungen genügen und es verdient um so mehr Anerkennung, dass man dem modernen Geschmacke keine zu grossen Concessionen machte, als man eben ein gar wenig musikalisches Publikum vor sich hatte. Der Erfolg zeigte, dass es aber bildungsfähig ist, denn Interesse und Beifall war reichlich vorhanden, und schlugen alle Nummern, ganz besonders aber die beiden Mendelssohn'schen Compositionen zündend ein.

Der Verein gebietet über ein Orchester von etwa 70 Musikern und über einen Chor von mehr als 100 Sängern und Sängerinnen. Es sind dies fast durchgehend Dilettanten, welche mit Bereitwilligkeit und Ernst ihre Kräfte dem schönen Zwecke weihten. Nur die Bläser sind Fachmusiker.

Das Orchester steht unter der Leitung des Clavierlehrers Herrn A. Büdischowsky, der, obwohl Neuling am Dirigentenpulte, doch mit rastlosem Fleisse und grossem Verständnisse seiner Aufgabe gerecht wurde und eine gerundete und präcise Darstellung zu Wege brachte, wie man sie sonst nur von einem geschulten Orchester zu hören gewöhnt ist. — Die Chöre wurden durch den jungen Chormeister des hiesigen Männergesangvereines, Herrn F. Debois, der ebenfalls mit wahrem Feuereifer und unverkennbarem Geschicke an's Werk ging, einstudirt. — Diese beiden Leiter versprechen sehr tüchtige Dirigenten zu werden. — Dass man von einer ganz vollendeten, bis ins Detail nüancirten Darstellung noch nicht sprechen darf, ist begreiflich, wenn man erwägt, dass Orchester und Chor erst einige Monate alt sind. Dass aber trotzdem so Befriedigendes erzielt wurde, berechtigt wohl zu den schönsten Hoffnungen. Um selbe vollkommen verwirklichen zu können, ist allerdings die Errichtung der im Plane des Vereines gelegenen Musikschule unbedingte Nothwendigkeit. Vor der Hand fehlt es noch leider an Geldmitteln, um diesen Plan durchführen zu können. Inzwischen helfen ständige Musikproben dem dringendsten Bedürfnisse ab und sollen über den Sommer, wo für Concerte weder Sinn noch Zeit ist, eine oder zwei kirchliche Aufführungen auch nach Aussenhin von dem Wirken des Vereines Rechenschaft geben. Wir wünschen dem jungen Vereine, dass er auf der eingeschlagenen Bahn glücklich fortschreite.

Das Münchener Musikfest im Herbst 1863.

Das grosse Musikfest, welches die hiesige musikalische Akademie unter Franz Lachner's Leitung in diesem Jahre zu veranstalten beabsichtigt, soll am 27., 28. und 29. September d. J. im Glaspalaste abgehalten werden. Indem die Akademie nach achtjähriger Pause wieder mit einem solchen Unternehmen hervortritt, darf sie sicherlich dieselbe grosse und allgemeine Theilnahme erwarten, mit welcher das letzte Münchener Musikfest in den Octobertagen des Jahres 1855 begrüsst worden ist. Norddeutschland mit seinen alljährlichen grossen Musikfesten hat uns ohnedem in diesem Punkte bereits weit überflügelt und der Wunsch, dass auch im Süden unseres Vaterlandes öfter wiederkehrende Musikfeste begründet werden möchten, ist längst lebhaft hervorgetreten.

Das Repertoir für die drei Festtage ist dem Vernehmen nach folgendermaassen festgesetzt worden. Erster Tag (im Glaspalaste zwischen 11 und 2 Uhr): Symphonie in Es (Eroica) von Beethoven. Israel in Egypten, Oratorium von Händel. Zweiter Tag (im Glaspalaste zwischen 11 und 2 Uhr): 1. Abtheilung: Erste Suite (D-moll) für Orchester von Franz Lachner. 2. Abtheilung: Achtstimmige Motette von Palestrina. Scene aus dem Oratorium »Tobias« von Haydn. Präludium und Fuge für Orchester von Seb. Bach. Finale aus dem zweiten Akt der Oper »Idomeneo« von Mozart. Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen von Beethoven. 3. Abtheilung: Ode auf den St. Cäcilientag von Händel. Am dritten Tage (im k. Odeon) sollen insbesondere Clavier-, Violin- und Gesangsvorträge von Mehreren der hervorragendsten Künstler Deutschlands stattfinden, zu welchen Frau Schumann und Hr. Concertdirector Joachim aus Hannover vorderhand ihre Mitwirkung bereits zugesichert haben.

Aus allen Theilen Deutschlands sind auch bedeutende Orchesterkräfte zur Verstärkung der hiesigen Hofcapelle geworben. Das Orchester soll auf 100 Violinen, 40 Violen, 30 Celli und 30 Bässe unter verhältnissmässiger Verstärkung der Blasinstrumente gebracht werden. Auch der Chor soll eine imponirende Masse bilden und es ist zu hoffen, dass vor Allem die

hiesigen Gesangvereine, an welche eine Einladung bereits ergangen ist, und deren mehrere auch bei dem vorigen Musikfeste mitgewirkt haben, hiezu ein ansehnliches Contingent stellen werden. Hervorzuheben ist, dass auch eine Orgel im Glaspalaste aufgestellt werden soll, um namentlich bei den Händel'schen Werken ihre Kraft zu entfalten; eine Orchesterzuthat, die um so freudiger begrüsst werden muss, als sie weiterhin die Veranlassung zu der endlichen Aufstellung einer Orgel im k. Odeon werden könnte. Die musikalische Akademie hat nämlich beschlossen, nach Deckung aller Kosten des Musikfestes den etwaigen Rest der Einnahme als Capitalstock zur Erbauung einer Orgel zu verwenden.

Indem wir schliesslich noch erwähnen, dass, um einem bei dem Musikfeste von 1855 hervorgetretenen Bedürfnisse abzuhelfen, beabsichtigt ist, für die geladenen Ehrengäste und sämmtliche Mitwirkende gesellige Zusammenkünfte während der Dauer des Festes zu veranstalten, sind wir überzeugt, dass diese löbliche Absicht nicht nur mit den gesellschaftlichen Gewohnheiten der süddeutschen Festgäste vollkommen übereinstimmen, sondern auch sich des ungetheilten Beifalles der norddeutschen Theilnehmer zu erfreuen haben dürfte.

Man spottet häufig über unsere grossartigen Schützen- und Sängerfeste, unsere Gelehrtentage mit den obligaten Diners etc., und es mag allerdings in diesen Dingen Manches übertrieben werden. Aber man sollte doch den Werth der persönlichen Berührung, wie sie bei solchen Anlässen zwischen den verschiedenen deutschen Stammesgenossen stattfindet, nicht zu gering anschlagen. Manches Vorurtheil verschwindet und manche hartgewordene Meinung wird milder durch die persönliche Begegnung. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit, welches die Theilnehmer von allen diesen Festen mit nach Hause tragen, giebt denselben einen nationalen Werth, dessen Bedeutung um so grösser ist, je tiefer und zahlreicher die Gegensätze scheinen, die sich in das politische Leben Deutschlands eingegraben haben.

Auch aus diesem Gesichtspunkte wünschen wir, dass das zweite Münchener Musikfest lebendige Theilnahme und zahlreichen Besuch finden möchte, von Nah und Fern, aus Süden und Norden, aus allen Gauen unseres grossen Vaterlandes.

Bayerische Zeitung.

Nachrichten.

In der Frauenkirche zu Dresden fand am 1. Juli zum Besten des Gustav-Adolph-Frauenvereins ein Concert statt, in welchem der Organist Herr C. A. Fischer ein Präludium in H-moll und die chromatische Phantasie (!), dann ein Adagio für Orgel und Bratsche, und eine Phantasie über den Choral »Wachet auf« für Orgel, Trompete, Posaune und Pauken spielte. Ausserdem trug Herr Concertmeister Schubert Tartini's Sonate in G-moll mit Orgelbegleitung vor und sang Frau S. Förster eine Arie aus dem Messias, der Kreuzchor aber Stücke von Gade und Reissiger.

In Altenburg wurden am 8., 10. und 20. Juni vom Herrn Dr. W. Stade noch 3 Musikaufführungen der Singakademie abgehalten, worin Folgendes zum Vortrage kam: Chromatische Phantasie von Bach für Orgel*); Weihnachtslied von Prätorius; »Mein gläubiges Herze« von Bach; zwei Adagio für Orgel und Violoncell von Bach; Misericordias domini von Durante; »Sei getreu bis in den Tod« aus Paulus von Mendelssohn; Cantate domino von Leo Hassler; Abendlied zu Gott von Haydn; Toccata und Fuge (A-moll) von Bach. — Toccata (F-dur) von Bach; »Schaffe in mir« von Hammerschmidt, Recitativ und Arie aus Messias von Händel; Sanctus aus der Missa brevis von Palestrina; »Heilig« für Alt von Händel; Ave verum corpus von Mozart; Adagio für Violine und Orgel von Bach; Quartett aus Elias von Mendelssohn; »Ein' feste Burg«, Choral von Eccard; Sonate für Orgel (C-moll) von Mendelssohn. — Fuge (Es-dur) für Orgel von Bach; Agnus dei von Palestrina; Recordare von Mozart; »O Lamm Gottes«, Choral von Eccard; Adagio für Violoncello und Orgel von Bach; Recitativ und Arie aus Messias von Händel; Des Tages Weihe von F. Schubert; Motette von Sr. Durchlaucht dem Fürsten Heinrich IV. Prinz Reuss; Adagio für Violine und Orgel von Bach; Motette: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« von M. Bach; Präludium und Fuge (G-moll) für Orgel von Bach.

*) Die chromatische Phantasie ist doch eigentlich ein entschiedenes Clavierstück. D. Red.

In Schwerin fand am 14.—16. Juni das dritte mecklenburgische Musikfest unter der Leitung des Capellmeister Schmitt statt. Der erste Tag brachte Händel's Judas Makkabäus unter Mitwirkung der Frau Harriers-Wippern, Frl. De Ahna, Hrn. Otto aus Berlin und Dr. Schmid aus Wien. Der zweite Tag Beethoven's 9. Symphonie, Ouvertüre, Chöre und Scenen aus Gluck's Orpheus und die hohe Messe von S. Bach. Am dritten Tage spielte im Künstlerconcert u. A. Herr Capellmeister Reinecke aus Leipzig Beethoven's C moll-Concert, und der unter Kade's Leitung stehende Schlosschor führte Werke von Palestrina, Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn auf.

Zu Lyck in Ostpreussen wurde am 24. Juni Händel's Messias aufgeführt. Leider ist das Fortbestehen oder der glückliche Fortgang des dort Begonnenen wieder in Frage gestellt, da die leitende und organisirende Persönlichkeit, Herr Aug. Saran, Lyck verlässt, um nach Königsberg überzusiedeln. Man hofft jedoch, dass der ausgestreute gute Same nicht ganz ohne zukünftige Früchte bleiben werde.

In Bezug auf das in den letzten Nummern d. Bl. mehrfach erwähnte Concert der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. wird wohl Manchem, wie uns, die sonderbare Repräsentation der Zöglinge dieser Stiftung aufgefallen sein. Sollte man es für möglich halten, dass bei solchem Anlasse Künstlern, wie die dort in Betracht gekommenen, nur gestattet wurde, einige harmlose Lieder als Früchte der Mozartstiftung aufführen zu dürfen, während doch von Dem und Jenem symphonische und andere Werke vorhanden sind, durch welche Ehre einzulegen war?! D. Red.

Herr E. de Coussemaker in Lille giebt eine neue Sammlung der *Scriptores de Musica medii aevi* als zweite Reihe der in Gerbert's Werk abgedruckten Musikschriften aus dem Mittelalter heraus. Seit Jahren beschäftigt sich der genannte Musikgelehrte, Correspondent des Pariser Instituts, der kaiserlichen Akademie zu Wien u. s. w., mit der Forschung nach den vom Abte Gerbert nicht gekannten oder übersehenen Manuscripten in den Bibliotheken von Italien, Frankreich, Belgien und England, doch konnten erst jetzt die Hindernisse einer Herausgabe beseitigt werden. Der erste Band (in 4to zu 450—500 Seiten in Doppelspalten) ist unter der Presse und wird ungedruckte Werke aus dem 12. und 13. Jahrhundert enthalten, unter Anderem Tractate von Hieronymus von Mähren, Jan von Gerland, Franco von Köln, Pierre Picard, Walter Odington, Jean Balloce, Robert von Handlo, John Hamboys und mehreren Anonymen. — Das Buch wird auf starkem holländischem Papier mit den besonders dazu hergestellten Notentypen des 13. Jahrhunderts gedruckt. Ein schöner Probedruck liegt uns vor. Es werden nur 260 Exemplare abgezogen. Es erscheint in Heften von 10 Bogen, das Heft zu 8 Frcs. Man unterschreibt bei Aug. Durand in Paris (rue des Grès-Sorbonne) oder bei L. Quarré in Lille. Wer bis zum 1. Juli 1863, wo das erste Heft erscheint, unterzeichnet, erhält ein Exemplar, auf dessen Vortitel sein Name abgedruckt wird. (Nrh. M.-Ztg.)

Verwahrung.

Manche Musikzeitungen besitzen eine wahre Virtuosität in Benutzung und Abdruck anderer Blätter ohne Nennung der Quelle oder doch ohne genaue Bezeichnung derselben. So hat das »Echo« in seiner 23. und 24. Nummer einen Artikel über »Tristan und Isolde« abgedruckt, der im Jahrgang 1861 der von mir früher redigirten »Deutschen Musikzeitung« steht. Das »Echo« schreibt aber als Quelle N. D. M. Z. hin, woraus der Leser schliessen könnte, der Artikel sei der Königsberger »Norddeutschen Musik-Zeitung« entnommen. Das ebengenannte Blatt dagegen, welches uns ziemlich häufig citirt, excerpirt oder einfach abdruckt, brachte vor Kurzem aus einem unserer Wiener Berichte eine Stelle über Wagner mit der Angabe B. m. Z., und in derselben Nummer Notizen mit der Bezeichnung A. M. Z., die in unserer Zeitung nicht gestanden haben.

Wir ersuchen das »Echo«, seine Leser über die Quelle des Tristan-Artikels nachträglich genauer zu informiren; die »Norddeutsche Musikzeitung« aber, künftig mit A. M. Z. nur die Allgemeine Musikalische Zeitung zu bezeichnen.

S. Bagge.

Briefkasten der Redaction.

J. H. und *F. S.* in *B.*, *St.* in *O.* Wir hatten bisher keinen Raum, das Eingesendete findet aber Aufnahme.

ANZEIGER.

[177] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in Leipzig.

Abt, Frz., Op. 248. 4 Lieder für eine Singst. m. Pfte. (Nr. 1, *Ueber die träumende Erde.* 7½ Ngr. Nr. 2, *So schlummre sanft.* Nr. 3, *Morgenständchen.* Nr. 4, *Vöglein im Käfig.* à 5 Ngr.) cplt. 15 Ngr.
Bergson, M., Op. 52. *Un Souvenir.* Rêverie p. Piano. 12½ Ngr.
—— Op. 55. *Vénitienne.* Barcarolle-Étude p. Piano. 10 Ngr.
Blume, Alfr., Op. 4. *Die Vätergruft.* Ballade v. Uhland, für Bass (oder Bariton) mit Pfte. 7½ Ngr.
Böhner, L., Op. 53. Variationen über „*God save the queen*", f. Orgel (oder Pfte). Neue Ausg. 7½ Ngr.
Brunner, C. T., Op. 422. 6 kleine und leichte Rondinos über Volksweisen f. Pfte. zu 4 Händen. 1 Thlr. 5 Ngr.
—— Idem einzeln: Nr. 1, Miss Lucy Long. Nr. 2, Yankee doodle. Nr. 3, Spinn, meine liebe Tochter. Nr. 4, Der kleine Tambour. Nr. 5, Loreley. Nr. 6, Spazieren wollt' ich reiten. à 7½ Ngr.
Dupont, Aug., Op. 42. Valse (Bm.) p. Piano. 15 Ngr.
Labitzky, Jos., Ausgewählte Tänze für eine Violine. Op. 84, *Lichtenstein*-Walzer. Op. 85, *Duoro*-Walzer. Op. 86, *Die Elfen.* Walzer. Op. 92, *Leinates Klänge.* Walzer. Op. 104, *Natalien*-Walzer. à 7½ Ngr. Op. 112, *Militär*-Galopp. 5 Ngr. Op. 116, *Frühlingsgrüsse.* Walzer. Op. 163, *Der Morgenstern.* Walzer. Op. 193, *Waldmeisters Brautfahrt.* Walzer. Op. 214, *Wilde Rosen.* 3 Polkas. Op. 219, *Lilie, Rose und Myrthe.* 3 Polkas. à 7½ Ngr.
Lindpaintner, P. v., Op. 170. Nr. 5, Hymne nach dem 67. Psalm David's, f. 2 Ten. und 3 Bässe. Stimmen 7½ Ngr.
Lysberg, Ch. B., Op. 92. 2me Duo, sur Oberon, Preziosa, Freischütz de Weber, p. 2 Pianos. 2 Thlr.
—— Op. 93. *Bergeronnette.* Caprice p. Piano. 17½ Ngr.
Mayerhöfer, A., Op. 6. Parafrazi z *piosnek ukraińskich* na Fortepian. Nr. 1, Dumka. 15 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 6. Sonate (E) f. Pfte., zu 4 Händen eingerichtet von R. Wittmann. 2 Thlr.
Mozart, W. A., Sonaten f. Pfte. und Violine, f. Pfte. zu 4 Händen eing. von R. Wittmann. Nr. 7 (B). 1 Thlr. 5 Ngr. Nr. 8 (Es). 1 Thlr. Nr. 9 (F). 1 Thlr.
Papendieck, H., Op. 6. Tarantelle p. Piano. 17½ Ngr.
—— Op. 7. Douze Etudes mélodiques p. Piano. 1 Thlr. 10 Ngr.
Richards, Br., Op. 78. Adeste fideles. *Portugiesische Volkshymne*, f. Pfte. 22½ Ngr.
—— Op. 88. *Ariel.* Walzer-Capriccio f. Pfte. 17½ Ngr.

---

[178] Demnächst erscheint im Verlage von **Heinrich Karmrodt** in Halle:

Mittheilungen
über
Johann Sebastian Bach's
„Magnificat"
von
ROBERT FRANZ.
Preis 5 Sgr.

---

[179] Soeben sind bei uns erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Hamm, J. Val., Gut Heil! Turner-Fest-Marsch für das dritte deutsche Turnfest. Mit colorirtem Titelblatte, die Ansicht der Festhalle enthaltend. Ausgabe für Pianoforte zu 2 Händen 5 Ngr., zu 4 Händen 7½ Ngr., für Harmoniemusik — Partitur und Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Müller, Richard, Op. 15. **Festgruss der Sänger Leipzigs** an die deutschen Turner beim dritten deutschen Turnfeste für Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten. Clavierauszug 5 Ngr. Singstimmen 5 Ngr.

Leipzig, den 10. Juli 1863.

Breitkopf und Härtel.

---

[180] Soeben sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

A. B. Marx,
Musikalische Kompositionslehre.
Praktisch-theoretisch. Erster Theil. **Sechste verbesserte Ausgabe.**
Preis 3 Thlr.

Allgemeine Musiklehre.
Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. **Siebente verbesserte Auflage.**
Preis 2 Thlr.

Leipzig, 10. Juli 1863. **Breitkopf und Härtel.**

---

[181] **Preis-Herabsetzung.**

L. Erk, Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder aus der Vorzeit und Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien.
(Ladenpreis 2 Thlr. 20 Sgr.) **1 Thlr. 10 Sgr.**

Die grosse Reichhaltigkeit dieser Sammlung an Texten und Melodien, sowie die treffliche Ausstattung machen dies Werk zu einer Zierde jeder Bibliothek.

Berlin. **Th. Chr. Fr. Enslin.**

---

[182] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

TRIOS
für Pianoforte, Violine und Violoncell
(Sonates pour le Piano avec accompagnement de Violon et de Vcelle.)
von
JOSEPH HAYDN.
Neue Ausgabe
zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig
genau bezeichnet von
FERDINAND DAVID
und in dieser Gestalt Eigenthum der Verleger.
Preis à 1 Thaler.

Nr. 1. G dur.	Nr. 9. A dur.	Nr. 17. Es dur.	Nr. 25. F dur.
- 2. Fis moll.	- 10. E moll.	- 18. C dur.	- 26. C dur.
- 3. C dur.	- 11. Es dur.	- 19. D moll.	- 27. F dur.
- 4. E dur.	- 12. Es dur.	- 20. Es dur.	- 28. G dur.
- 5. Es dur.	- 13. B dur.	- 21. D dur.	- 29. F dur.
- 6. D dur.	- 14. G moll.	- 22. B dur.	- 30. D dur.
- 7. A dur.	- 15. Es moll.	- 23. F dur.	- 31. G dur.
- 8. C moll.	- 16. G moll.	- 24. As dur.	

Nr. 29, 30 und 31 mit Flöte (oder Violine) und Violoncell.

---

[183] **Anstellungsgesuch.**

Ein **Gesang-** und **Musiklehrer,** der im Musik-Conservatorium zu München sich gebildet hat, mit den besten Zeugnissen versehen und Verfasser verschiedener geschätzter Compositionen, wünscht eine seinen Fähigkeiten und Kenntnissen angemessene Stelle als Vorstand eines Orchesters, Musikdirector einer Oper, oder auch Lehrer an einem Institut für Gesang und Musik überhaupt. Seine Forderungen sind sehr mässig und gehen nur auf eine gesicherte Existenz.

Nähere Auskunft hierüber ertheilt die Expedition dieses Blattes.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. Juli 1863. **Nr. 31.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Zur richtigen Ausführung kirchlicher Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Schluss). — Recensionen (Werke von Franz Wüllner). — Berichte aus Oldenburg und Frankfurt a. M. — Ueber M. Bruch's Oper »Loreley«. — Nachrichten. — Anzeiger.

Zur richtigen Ausführung kirchlicher Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts.

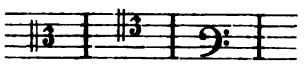
(Schluss.)

Wir wollen nun über das bisher Ausgesprochene auch die Meinung eines, praktisch wie theoretisch, ausgezeichneten alten Meisters selbst hören.

In dem »Syntagmatis musici Michaelis Praetorii C. tomus tertius, Wolffenbüttel 1619« handelt das IX. Capitel: De Cantilenarum transpositione, (oder) Wie und uff was massen etliche Cantiones im absetzen transponirt werden müssen.

Wir theilen das Nöthige wörtlich im Auszuge mit.

Ob zwar ein jeder Gesang, welcher hoch Claviret, das ist, da im Bass das 𝄡 uff der ander oder dritten Lini von oben zu zehlen, oder das 𝄢: uff der dritten Lini also



befunden wird; wenn er b moll, per quartam inferiorem in durum; wenn er aber ♮dur, per quintam inferiorem in mollem, naturaliter in die Tabulatur oder Partitur von Organisten, Lauttenisten und allen andern, die sich der Fundament Instrumenten gebrauchen, gebracht und transponiret werden muss:*) So befindet sich doch, dass in etlichen Modis, Als in Mixolydio, Aeolio und Hypojonico, wenn sie per quintam transponiret, eine languidior et pigrior harmonia propter graviores sonas generiret werde: Darumb es dann ungleich besser, und wird auch der Gesang viel frischer und anmuthiger zu hören, wenn diese Modi per quartam ex duro in durum transponiret werden.

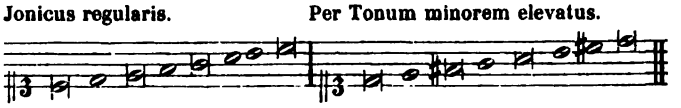
An denen örthern aber, do man propter voces Cantorum, sonderlich in der Kirchen tieff zu singen gewohnet ist, kan man solche Modos recht in die quintam transponiren. Wiewol in etlichen grossen Catholischen Capellen Hypojonicus transpositus seu mollis umb eine gantze Septima aussm D, und Hypodorius umb eine Tertzia aussm E, welches aber sonderlich den Discantisten sehr niedrig und übel zu singen, wenn nicht Eunuchi und Falsetisten das beste theten, mutiret und gesungen wird.

Hypodorium mollem pflegt man auch wol umb ein Thon, das ist eine Secund niedriger aussm F zu machen; Doselbsten denn das gis in allen Octaven notwendig zweene Claves haben muss, wil man anders die tertiam minorem zwischen dem F und a haben und gebrauchen. Bissweilen pflegt man auch andere Modos mehr umb ein Thon tieffer, als Dorium aussm C b moll; Hypomixolydium aussm F; Hypoaeolium aussm G b moll; Jonicum aussm B zu singen: wornach sich ein jeder Organist billich richten muss.

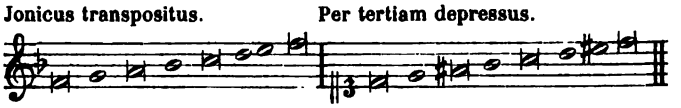
Die Cantiones aber, welche in dreyen Octaven von einander stehen, do der Cantus hoch, und der Bass tieff claviret ist, als vom F biss a̿; vom G biss gis̿ etc. Do kan man weder per quartam noch quintam transponiren: Sondern wie es der Componist gesetzt hat, verbleiben lassen; Oder aber wegen der Discantisten in Clavem propinquam per tonum inferiorem transponiren.

So ist auch dieses allhier nötig zu erinnern, dass Jonicus Modus, wenn er in Naturali und Regulari Systemate gesetzet, umb einen Thon höher; wenn er aber in Systemate transposito gefunden, per tertiam inferiorem aussm d ficte, gar bequemlich, weil er in regulari zu nidrig und so schläfferig, in Transpositio aber zu hoch, und den Sängern unbequem zu singen ist, kan Musiciret werden, wie aus folgenden Exemplis zu sehen.

Jonicus regularis. Per Tonum minorem elevatus.



Jonicus transpositus. Per tertiam depressus.

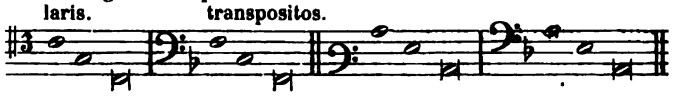


Es ist aber nicht allzeit von nöthen, dass man in der Noten Partitur, oder auch im General Bass, ein jeden Gesang in quintam oder quartam transponire, sondern nur, wie es in den Noten an ihm selbsten gefunden wird, dahin setzt und schreibe: Sintemal die Transposition, sonderlich per quintam, in den Noten viel leichter, als in der deutschen Buchstaben Tabulatur zu observiren und zu begreiffen ist: dieweil man sich gar leichtlich einen andern Clavem signatam fornen an imaginiren, und sich darnach richten kan. Ob aber einer oder der ander dessen noch ungewohnt, sich anfangs so bald nicht darin finden möcht, derselbe kan den rechten Clavem signatam uff ein klein papirlein schreiben, und forn in Wachs an die Linien kle-

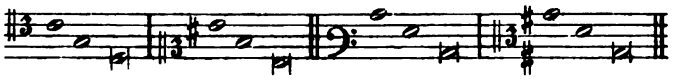
*) Eine Reihe der 6 Sylben ut re mi fa sol la heisst bei den Alten eine Deduction oder Hexachord. Solcher Deductionen gab es 3, die natürliche, welche auf der Tonstufe c beginnt; die weiche, welche auf der Tonstufe f beginnt, und weich, weil in dieser das b molle vorkommt; und die harte, welche auf der Tonstufe g anhebt, und hart, weil in dieser Deduction das ♮ durum erscheint.

ben, so hat er es vor sich, wie ers haben will. Inmassen ich dann in meiner Terpsichore bey etlichen Courranten zweyerley Claves signatas, propter transpositionum uff den Instrumenten forn an gezeichnet; Und etwas davon umb besserer nachrittung willen vor die einfältigen allhier beyzusetzen, nicht undienlich erachte.

Jonicus regularis. Per quintam inferiorem transpositos.

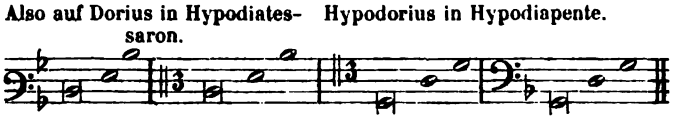


Wenn man aber diese Modos in quartam inferiorem transponiren sol, so kan es sich dergestalt nicht schicken, sondern ich muss mir ein andern Clavem imaginiren, und in ein Quint höher clavieren, auff folgende Art:



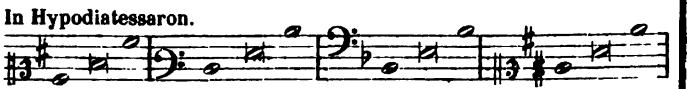
Es muss aber alsdann die Octave drunter uff den Clavirn gegriffen werden. Und geschiehet also hie ein gedoppelte transpositio, eine per Quintam Superiorem im Clavieren, die ander per octavam inferiorem im Schlagen.

Also auf Dorius in Hypodiatessaron. Hypodorius in Hypodiapente.

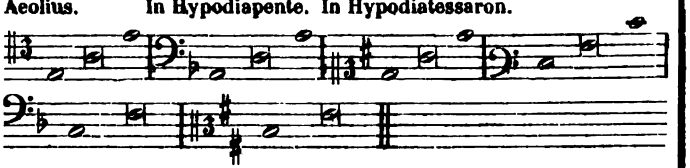


Mixolydius. In Hypodiapente.

In Hypodiatessaron.



Aeolius. In Hypodiapente. In Hypodiatessaron.



Im zweiten Theile desselben Werkes De Organographia, Capitel II sagt Prätorius ferner:

»Darumb lass ich mir den Unterscheidt, da man zu Prag und etlichen andern Catholischen Capellen, den Thon in Chor Thon und Cammer Thon abtheilet, auss der massen sehr wohl gefallen.

Denn daselbsten wird der itzige gewönliche Thon, nach welchem nunmehr fast alle unsere Orgeln gestimmet werden, Cammer Thon genennet, und allein vor der Taffel und in Convivijs zur Fröligkeit gebraucht; welches dann vor Instrumentisten, wegen der Blasenden, so wol auch Besaitteten Instrumenten, am bequembsten.

Der Chor Thon aber, welcher umb einen gantzen Thon tieffer ist, wird allein in der Kirchen gebraucht: Und dasselbe erstlich, umb der Vocalisten willen, damit dieselbige, weil auff ihnen die grösseste und meiste müh in der Kirchen (sonderlich in Catholischen Capellen, da das singen, wegen der vielen Psalmen und sonsten lang währet) beruhet, mit ihre Stimme desto besser fort kommen, und nicht so bald, wegen der Höhe, heischer werden mögen. Zum andern, dass auch die Menschen Stimme, wenn sie im Mittel und etwas tieff herein gehet, viel anmüttiger und lieblicher anzuhören, als wenn sie in der Höhe, über vermügen, oben hinaus ruffen und schreyen muss. Darümb dann propter alias etiam multiferas commoditates, suavitem singularem et concentus bene susceptas nicht übel gethan were, dass alle Orgeln umb einen Thon, oder Secund tieffer gestimmet und gesetzet seyn möchten: welches aber nunmehr in unsern Deutschen Landen zu andern ganz unmöglich, und demnach bey dem gewönlichen Cammerthon (welcher itziger Zeit an den meisten Örtern Chor Thon genennet, und dafür gehalten wird) wol verbleiben muss.

In Engellandt haben sie vorzeiten, und in den Niederlanden noch anitzo ihre meiste blasende Instrumenta umb eine tertiam minorem tieffer, als itzo unser Cammerthon, intoniret und gestimbt, also dass ihr F ist im Cammer Thon unser D, und ihr G unser E.

Aber solche Instrumenta seynd in voller Music zu gebrauchen gar unbequem; und wird man nunmehr alleine bey vorgedachten beyden, als Chor- und Cammer Thon verbleiben müssen.

Wiewol auch in Italia und andern Catholischen Capellen, Deutsches Landes, itzgedachter niedriger Thon in tertia inferiore gar sehr im gebrauch: Sintemahl etliche Itali an dem hohen singen, wie nicht unbillich, kein gefallen, vermeynen es habe keine art, könne auch der Text nicht recht wol vernommen werden, man krehete, schreye und singe in der höhe gleich wie die Grasemägde. Daher auch bissweilen im brauch, dass sie Hypo Jonicum Modum aussm C. wenn derselbe per quintam ins F transponiret wird, noch umb eine Tertz tieffer aussm D, mit Orgeln, Positiffen, und beygeordneten Instrumenten musiciren: Ungeachtet dieser Modus fast besser als der andern einer, ohne fernere transposition, humanis vocibus musiciret werden könnte, so wird doch solches aintzig und allein umb der Vocalisten und Sänger willen also angestellet. Gleicher gestalt wird auch Hypo Dorius umb eine Tertz niedriger aussm E musiciret.« —

In Bezug auf Höhe und Tiefe der gewöhnlichen Chorstimmen sagt Prätorius weiter:

»Die gemeine Bassisten aber in Schulen können selten unter das F von 6 Fussen, oder das E in rechter natürlicher Stärke kommen, und in der Höhe, etliche nicht gar weit über das a ascendiren.

Und ist genug, wenn ein Tenorist das $\bar{e}$, ein Altist das $\bar{g}$ im Cammerthon haben kan.«

In der Tiefe weist Prätorius dem Tenore B H an, dem Alte f; den Sopran bestimmt er von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{f}}$, ausnahmsweise bis $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{a}}$.

Dies möge genügen, das Irrige der Intonation aus dem tono ficto, sobald er in den Transpositionsschlüsseln steht, darzulegen. F. W. Freiherr von Ditfurth.

Recensionen.

Franz Wüllner, 12 Stücke für das Pianoforte. Op. 3. Leipzig, Kahnt. Heft 1, 2. Pr. à 25 Ngr.

—— Sonate für Pianoforte. Op. 6. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

—— 2. Sonate für das Pianoforte. Op. 10. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1¼ Thlr.

—— Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 9. Mainz, Schott's Söhne. Pr. 5 fl. 24 kr.

—— 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. Leipzig, Kahnt. Pr. 22½ Ngr.

—— 6 Lieder. Op. 4. Leipzig, Kahnt. Pr. 22½ Ngr.

Franz Wüllner, 6 Lieder. Op. 5. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

—— 4 Lieder. Op. 7. Mainz, Schott's Söhne. Pr. 1 fl.

—— 6 Gesänge. Op. 8. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 27½ Ngr.

—— 6 vierstimmige Lieder für gemischten Chor. Op. 12. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Partitur und Stimmen Pr. 1¼ Thlr.

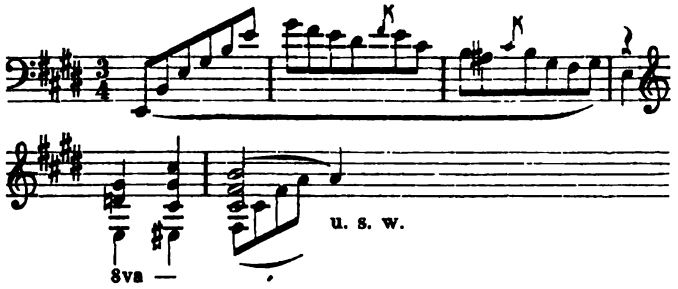
—— Die Flucht der heiligen Familie, von Eichendorff, für 3 Solostimmen mit kleinem Orchester oder Pianoforte. Op. 13. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Partitur Pr. ⅚ Thlr. Orchesterstimmen Pr. 22½ Ngr. Clavierauszug und Singstimmen Pr. ⅚ Thlr.

D. Wir haben in der langen Reihe der oben verzeichneten Musikstücke reichlichen Stoff, um uns über den Entwicklungsgang eines begabten und von wahrem Streben durchdrungenen Künstlers ein Urtheil zu bilden. Wir werden dieses aus eingehender unbefangener Prüfung zu entwerfen versuchen, ohne der Verpflichtung zu vergessen, welche eine gewissenhafte Kritik sowohl dem Künstler, als sich selbst und den Lesern gegenüber nie ausser Augen setzen darf.

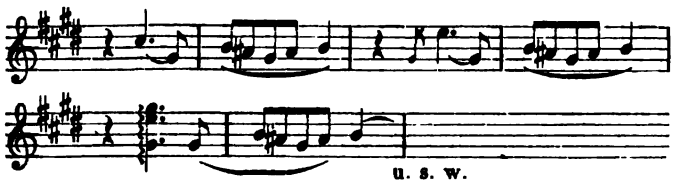
Die Compositionen lassen von vornherein eine ziemliche Vielseitigkeit erkennen; im kleinen Phantasiestücke, wie in der grossen Sonatenform, im einfachen Liede, wie in der grösseren Gesangcomposition mit Orchester hat sich der Componist versucht. Der erste Einblick in diese verschiedenartigen Stücke lässt erkennen, dass wir hier im Unterschiede von den Vielen, welche nur dem Bedürfniss der ungebildeten Menge genügen wollen, einen unter dem Eindrucke der grossen Meister der Vergangenheit erwachsenen, von wirklichem Streben nach dem wahren Ziele unserer Kunst beseelten Künstler vor uns haben, welcher durch Talent und formelle technische Bildung wohl berechtigt ist, unter den schaffenden Künstlern der Gegenwart auch nach einem Platze zu ringen. Sprechen wir zuerst von der letztern Eigenschaft, so tritt uns sofort entgegen die volle Sicherheit in dem Bau kürzerer Melodien und Perioden, wie in der Gestaltung und Abrundung grösserer Sätze; eine Sicherheit, wie sie der Erfolg guter Schule und eingehenden Studiums der besten Muster ist. Damit verbindet sich Leichtigkeit und Fertigkeit in Verarbeitung gegebener Motive, in der Führung der Stimmen, Correctheit und Mannichfaltigkeit der Modulation und Verzierung von Themen und Melodien. Mit diesen formellen Vorzügen, welche eine sorgfältige Bildung verrathen, verbindet sich nun eine leichte und fliessende Erfindung. Die Melodien Wüllner's, wie sie in den zahlreichen Liedern, dann auch in den Sonaten in grosser Anzahl vorliegen, sind ohne Ausnahme wohlklingend, sangbar, in rhythmischer wie harmonischer Beziehung ebenmässig geformt und sich entwickelnd, und dabei durchweg edel und über dem Gewöhnlichen stehend. Wir verlangen freilich ausserdem noch eine gewisse Originalität und eine in der Art des Ausdrucks hervortretende individuelle Persönlichkeit, und über diese ist nicht so schnell zu urtheilen. Wir halten nun aus Anschauung der uns vorliegenden Compositionen die Entwicklung Wüllner's noch keineswegs für abgeschlossen, und glauben im Hinblick auf die Verschiedenheit seiner letzten Werke von den früheren, und den überhaupt darin hervortretenden stufenweisen Fortgang, das, was wir an Originalität jetzt noch vermissen möchten, von der Zukunft hoffen zu können. Wirklich halten sich die älteren Sachen (ältere müssen wir die den Opuszahlen nach früheren nennen, da es Componisten wie Verlegern noch immer gleichgültig zu sein scheint, ob die Zeit eines Werkes ausdrücklich fixirt werde), nämlich die Clavierstücke, die erste Sonate, die meisten Lieder innerhalb einer gewissen stereotypen Ausdrucksweise, wie sie unter dem Einflusse Beethoven's, dann auch der neueren Meister Mendelssohn und Schumann sich gebildet hat und vielen gemeinsam ist; und gerade darin, dass wir den Einfluss dieser Meister gleichzeitig wahrnehmen, zeigt sich, dass die Individualität des jungen Künstlers noch nicht stark genug war, um solche Ungleichheiten des Styles (die besonders in der ersten Sonate sehr auffallen) auszugleichen. In der zweiten Sonate und den letzten Gesangwerken glauben wir eine Fortentwicklung wahrzunehmen; ist der Componist auch in diesen noch nicht zu voller Selbständigkeit durchgedrungen und hat er sich auch hier nicht völlig von fremdem Einflusse freigemacht, so erscheint dieser doch einheitlicher und zwar als der der neuromantischen Schule. So sind denn diese letzteren Werke auch in viel höherem Maasse als die früheren von einem wirklichen poetischen Hauche durchweht und eine künstlerische Individualität beginnt darin hervorzutreten, als deren Hauptcharakterzug wir den eines milden und sanften Ernstes bezeichnen würden, der sich in mancherlei Nüancirungen der Wehmuth, der frohen Erhebung u. s. w. nicht verläugnet, während Ausdruck von Stimmungen wie froher Lustigkeit, Naivetät und anderen ihm weniger gelingt. Indem wir also hier die Hoffnung auf ein noch kräftigeres und entschiedeneres Durchdringen der künstlerischen Persönlichkeit Wüllner's aussprechen, dürfen wir zugleich nicht unterlassen, auf einige Eigenthümlichkeiten seiner Weise, die wir nicht als berechtigte Charakterzüge, sondern als Manieren auffassen, etwas Allgemeines vorauszuschicken. Wir meinen hiermit hauptsächlich ein öfters bemerkbares zu starkes Hervortreten des technischen Elementes, der thematischen Arbeit im Einzelnen, welche doch, so hoch auch die darin erwörbene Geschicklichkeit geschätzt werden muss, niemals zum Selbstzweck werden darf, sondern immer unter der Herrschaft der gestaltenden Idee des Ganzen stehen und aus derselben organisch hervorwachsen soll. In den Durchführungsabschnitten der grösseren Werke, besonders des Trios, tritt dies besonders hervor und die zu merkbare Absicht des Verarbeitens, des Verflechtens mehrerer Themen u. s. w. stört mitunter die Einheit und das Ebenmaass des Ganzen sehr. Dieselbe Störung oder fast gänzliche Aufhebung eines einheitlichen Eindruckes gewahren wir in den Mittelsätzen der beiden Sonaten und des Trios, welche sich in diesem Punkte sehr ähnlich sehen; alle beginnen mit möglichst einfachen und schlichten, dem Volksmässigen sich nähernden Themen, denen sich dann, meist mit gesteigerter Bewegung, ein Gegenthema gegenüberstellt; und wenn dann das eigentliche Thema wiederkehrt, so wird dasselbe umkleidet und verziert mit bewegten Figuren und vollen Griffen, so dass man dasselbe kaum wiedererkennt und der Charakter des Stückes ein gänzlich anderer wird. In dieser Art der Behandlung merkt man zugleich den Claviervirtuosen, und mehrere jener Stellen sind ganz in moderner Virtuosenmanier geschrieben; hauptsächlich aber ist es die Lust am contrapunktischen Ausschmücken, welche den Componisten zu jenen Ausschreitungen verführt. Wir hoffen, dass derselbe bei künftigen Versuchen in diesen Gattungen sich erinnern wird, dass es nicht genug sei, Schätze erworben zu haben, dass man mit denselben auch müsse hauszuhalten wissen.

Wenden wir uns nun zum Einzelnen, und beginnen mit den Instrumentalwerken. Wir geben unter denselben der

zweiten Sonate (Op. 10 Edur, Frau Schumann gewidmet) unbedingt den Vorzug, welche die formelle Geschicklichkeit des Componisten im ersten und letzten Satze deutlich zeigt, dabei aber im Styl einheitlich ist und durch zuweilen wirklich poetische Züge fesselt. Gleich die Bildung des ersten Themas, eine weit ausgespannte, nach oben gehende und wieder absteigende Achtelfigur der linken Hand, welcher eine harmonische Figur antwortet,



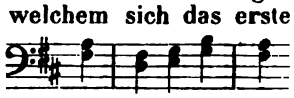
ist eigenthümlich und interessant. Der Abschluss der ans erste Thema sich anschliessenden Periode wird etwas lang ausgedehnt (was im ersten Satze des Trios in noch weiterem Maasse der Fall ist), dann tritt ein sanft sich wiegendes, anmuthiges Gegenthema ein, welches in seinen Anhängen verschiedentlich modulirt und nach einer Steigerung auf Cis-moll abschliesst; hier setzt dann eine scheinbar auf H abschliessende Figur ein, welche aber durch dreimalige nüancirte und gesteigerte Wiederholung höchst sinnig und anmuthig sich zum zweiten Thema gestaltet:



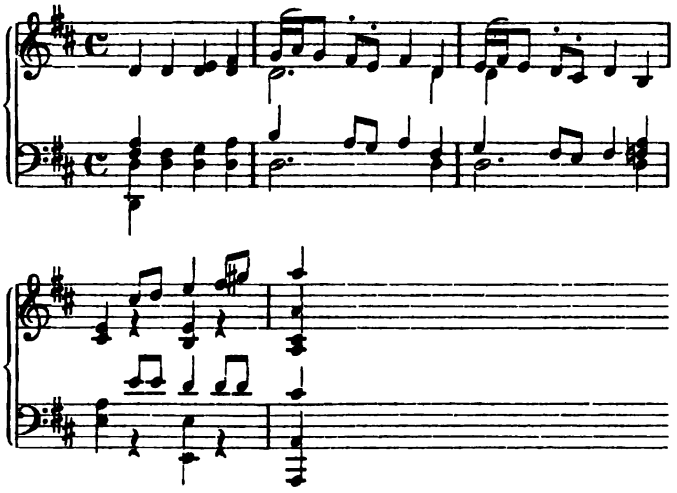
Der erste Theil (eine weitläufigere Beschreibung kann hier nicht gegeben werden) schliesst nur scheinbar ab und wird nicht wiederholt; nachdem durch mehrere Tonarten moduliert ist, wird das erste Thema zu imitirender Verarbeitung benutzt, später kommt das 2. Thema in A-moll, dessen Motiv dann auch etwas gesucht zu einer Verarbeitung verwendet wird. Sehr hübsch wird dann wieder in das Gegenthema auf der Dominante von E übergeleitet, an welches sich das Anfangsthema wieder anschliesst. Am Schluss tritt noch einmal das Gegenthema ein und führt zum pp; und so macht uns dieser Satz, mit Ausnahme der einen Stelle in der Durchführung, welche mehr gearbeitet als empfunden ist, einen durchweg anmuthigen harmonischen Eindruck. Der Charakter des Mittelsatzes (Andante 9/8, A-moll) ist schon früher bezeichnet; hervorzuheben ist das kleine Mittelstück in A-dur mit seiner etwas fremdartig klingenden, sehr reizenden Melodie. Schon in diesem wächst die Bewegung; bei der Rückkehr zu A-moll steigert sich dieselbe bis zu 32stel-Noten, während das zarte, wehmüthige Anfangsthema jetzt im Bass marcato gespielt wird. Wie sich das im Gemüthe soll vereinigen lassen, muss der Componist selbst wissen. Sehr frisch und stellenweise energisch ist der letzte Satz (E-dur, ¢; ein Scherzo hat weder diese Sonate, noch die andere und das Trio), besonders in einer an das erste Thema sich anschliessenden kräftigen Zwischenperiode, die später auch zu passender Verarbeitung benutzt wird. Weniger Interesse erregt das zweite Thema, obgleich dasselbe sehr pomphaft auftritt; besonders wenn es im zweiten Theil in ruhigerem Ausdrucke wiederkehrt; hier läuft dasselbe in recht gewöhnliche und oft dagewesene Figuren aus. Und auch hier hält die Durchführung der Motive und Verarbeitung der Themen mehr den Zug der Empfindung auf, als dass sie ihn, wie sie es soll, vermehrte. Leider tritt jene Gestaltung des zweiten Themas, wie sie den zweiten Theil eröffnet, am Schlusse ff noch einmal auf und schwächt das Interesse ab; doch wird der endliche Abschluss durch die oben erwähnte energische und ausdrucksvolle Zwischenfigur herbeigeführt.

Die erste Sonate (D-moll, Op. 6) nimmt jener gegenüber nur den Standpunkt einer Formstudie ein; die schulgerechte Regelmässigkeit im Bau der einzelnen Sätze, die auch in der Erfindung fast nirgendwo wegzuläugnende Abhängigkeit von älteren Mustern berechtigen uns zu diesem Ausspruche und wir freuen uns umsomehr in Op. 10 einen so entschiedenen Fortschritt zu gewahren. Das Andante der Sonate (B-dur 9/8) leidet an gleichem Fehler wie das vorherige, schon der erste Eintritt einer lebhafteren Bewegung klingt absichtlich und widerspricht dem Charakter des Stückes. Der letzte Satz (D-moll 9/8) klingt in seinem Hauptthema an Beethoven, in einem getragenen Zwischenstücke an Schumann an; ähnliches ist im ersten Satze (D-moll C) wahrzunehmen.

Ueber das Trio (Op. 9 D-dur) wäre mehr zu sagen, wenn es der Raum gestattete. In den Themen, den Einsätzen, der Modulation bietet es manches Interessante; als Ganzes steht es uns nach Erfindung und Gestaltung nicht so hoch wie die zweite Sonate, und muss viel früher geschrieben sein. Das Motiv, aus welchem sich das erste Thema des ersten Satzes aufbaut,



ist doch zu klein und unbedeutend, um einem Stücke von so weiten Dimensionen zu Grunde zu liegen. Der übermässig lange Abschluss auf D, der demselben folgt, ist reich an Mendelssohn'schen Anklängen; auch an späteren Stellen, sowie in der Behandlung der beiden Instrumente ist Mendelssohn'scher Einfluss unverkennbar. Es folgt eine Zwischenperiode, die aus einem wo möglich noch kleineren Motive gebildet wird. Das zweite Thema ist recht ausdrucksvoll; seine Fortsetzung aber, sowie eine weitere melodische Figur etwas gewöhnlich. Die Durchführung zu Anfang des zweiten Theiles fällt hauptsächlich unter die oben im Allgemeinen gemachte Bemerkung; der etwas ermüdende und beengende Eindruck derselben wird dadurch vermehrt, dass es nirgendwo etwas erheblich Neues ist, was uns der Componist aus den vorhandenen Themen gestaltet; man müsste denn die begleitenden Achtelfiguren des Clavieres so bezeichnen wollen; doch zeigt er sich in diesen nicht sehr erfinderisch, sie sind richtig und claviermässig gesetzt, ohne tiefen Inhalt zu bergen. Dazu kommt, dass vielfach die fortgesetzt hohe Lage der beiden Instrumente einen schneidenden und grellen Klang erzeugt, der der Wirkung des Ganzen auch nicht günstig ist. — Das Andante (C G-dur) bringt ein höchst schlichtes Thema des Claviers, die Instrumente antworten mit einem etwas Mendelssohn'schen Gegenthema, noch einmal wird vom Claviere das Hauptthema gebracht, dann wird übergeleitet in ein belebteres Zwischenstück von scharf markirter Bewegung, dessen Intention dem Hörer schwerlich sogleich klar sein wird. Die Wiederholung des ersten Themas geschieht dann in früher besprochener Weise. — Sehr breit und kräftig setzt der letzte Satz ein; auch das Gegenthema nach dem Abschlusse des ersten ist animirt und belebt:



Dasselbe wird durch verschiedene Tonarten durchgeführt, später in getragenem Ausdruck (wobei man etwas an das Mendelssohn'sche Oktett erinnert wird). Diesen beiden wirksamen Perioden steht leider kein ebenbürtiges zweites Thema gegenüber; und so verliert der Fortgang bis zum Abschlusse des ersten Theiles an Interesse, während der Anfang des zweiten wieder unter einem Uebermaass thematischer Verarbeitung leidet. Der Schluss des Ganzen versöhnt uns durch einen grossen Aufwand von Glanz und Kraft, die Hauptthemen kommen hier durch mächtiges unisono und wirksame Begleitung zu voller Geltung.

Die 12 Clavierstücke Op. 2 bieten im Ganzen ein geringeres Interesse, wie sie ja auch der allerersten Zeit des Componisten angehören. Sie sind durchweg etwas farblos und weichlich und enthalten wenig Originelles und innerlich Ergreifendes. Die besten scheinen uns das 11. (A-moll ⅔), welches rhythmisch eigenthümlich gebaut und in seiner hastigen Weise nicht ohne Charakter ist, und das zierliche 4. (Humoreske, A-moll) zu sein. Schumann'scher Einfluss ist hin und wieder bemerkbar.

Wir kommen zu den Liedern, deren uns in 5 Heften ein grosser Reichthum vorliegt. Alle tragen sie den Stempel leichter Erfindung und sicherer Gestaltung der Melodie, welche immer sangbar und natürlich ist, und dabei, worauf der Componist besondere Sorgfalt verlegt hat, niemals von der Begleitung überwuchert wird, sondern immer das Herrschende bleibt. Man kann mit den meisten die oft empfohlene Probe machen, dass sie nämlich auch ohne Begleitung vollständig und verständlich bleiben. So wenig wir nun diesem Lobe etwas entziehen wollen, so glauben wir doch sagen zu dürfen, dass die Absicht, die etwas berechnende Sorgfalt, die sich im Bau der Liedermelodien ausspricht, dem Charakter und der Originalität derselben nicht günstig war. Nirgendwo so wie in diesen Liedern sehen wir Wüllner in oft gehörte und längst bekannte Weisen einstimmen, nirgendwo ist seine Erfindung so wenig neu und eigenthümlich. Nur die Lieder Op. 5 möchten wir von diesem Urtheile ausnehmen, in deren Mehrzahl sich ein tieferer Ursprung aus dem Gemüthe des Künstlers ausspricht. In der Auswahl der Texte war derselbe durchweg sehr glücklich, besonders hat er durch Einführung einer Anzahl tief empfundener Lingg'scher Lieder in die Sängerwelt sich ein Verdienst erworben; auch weiss er meistens den Ausdruck der Lieder in Bewegung, harmonischer wie melodischer Führung sehr wohl zu treffen. Als Lieder, in welchen entweder der Ausdruck nicht getroffen zu sein scheint, oder welche sich zur Composition überhaupt nicht eigneten, möchten wir bezeichnen Op. 2 Nr. 2 (»Lieb um Liebe«, von Goethe), Nr. 5 (»Wenn etwas leise in dir spricht«, von Lingg; dieses Lied ist durchcomponirt und declamatorisch gehalten, während wir sonst meistens die strophische Behandlung angewendet sehen; doch scheint uns trotz alles modulatorischen Aufwandes der innige und dabei resignirte Ausdruck des Gedichtes nicht getroffen zu sein), Nr. 6 (an einen etwas prosaischen unwürdigen Text von Reinick hat Wüllner wirklich empfundene Musik verschwendet); auch in Op. 5 Nr. 1 (»Ich fuhr über Meer«) möchten wir fragen, ob die leidenschaftliche Auffassung dem Sinne des Dichters entspreche; in Op. 7 ist Nr. 1 (»Von dem Rosenbusch«) wohl zu ernst gehalten; man vergleiche die Schumann'sche Composition desselben Liedes. Auch ist in Op. 7 Nr. 4 (»Verborgenheit« von Mörike) der innige Ton des Gedichts nicht erreicht, so wenig wie in Op. 8 Nr. 4 (»Thu nicht so spröde«) der Ausdruck der Naivetät; auch die Auffassung von Op. 8 Nr. 5 (»Die helle Sonne leuchtet«) scheint uns nicht getroffen. Es ist eben der nicht individuelle, sondern wir möchten sagen conventionelle Charakter der Wüllner'schen Melodien, der manchen ganz individuellen Stimmungen nicht den rechten Ausdruck verleihen kann. Andererseits müssen wieder verschiedene der Lieder ausgezeichnet werden; vor Allem die 6 Lieder Op. 5, welche alle viel mehr als die übrigen einen poetischen Ausdruck zeigen, und wirklich warm empfunden und tief aufgefasst sind. Auch treten dieselben mehr in den Kreis der Erzeugnisse der neuromantischen Schule. Besonders hübsch ist das 2. (»Bräutlein meiner Seele« nach dem Spanischen von Heyse), welches in der Erfindung äusserst zart und in der Nüancirung der verschiedenen Strophen höchst geschickt ist. Auch Nr. 5 (»Um Mitternacht« von Rodenberg) und Nr. 6 (»Zu Boden sinkt« von Lingg) sind durch Wahrheit der Empfindung und treffende Behandlung ausgezeichnet. Diesen Liedern gegenüber lassen die vier Op. 7 einen Rückschritt erkennen; und der charakteristische Ausdruck kehrt auch in den sechs Op. 8 nicht wieder. Uebrigens sind auch in Op. 4 das zweite und dritte (»Die Lilien blühn« von Geibel, »Immer leiser« von Lingg) hervorzuheben.

Sehr anmuthige, hübsche Compositionen sind die vierstimmigen Lieder Op. 12, in denen sich wohlklingende Melodie, geschickte Stimmführung verbinden mit wirklich poetischer Stimmung, und welche alle den Charakter der modern romantischen Weise an sich tragen. Wir zeichnen aus Nr. 1 (»Abendlied« von Brentano, Des-dur), Nr. 4 (»Sommergeister« von Pfizer, durch den fortgehenden Gegensatz der Stimmeneintritte sehr belebt), Nr. 6 (»Erster Verlust« von Goethe, welches hier zu einem längeren musikalischen Gemälde gestaltet wird).

»Die Flucht der heiligen Familie«, eine Eichendorff'sche Naturschilderung in seiner bekannten zauberischen Weise, zu welcher die Flucht der Eltern mit dem Kinde eigentlich nur zur Veranlassung dient, welche aber eben dadurch einen Charakter frommen Ernstes erhält, hat der Componist für drei Solostimmen gesetzt, was im Gedichte selbst nicht begründet ist, aber dem Charakter desselben durch die dadurch hervortretenden Klangwirkungen nicht unangemessen ist. Auch in der Musik wird der Ausdruck des Sanften und Idyllischen, dem ein gewisser Ernst beigemischt ist, festgehalten. Dieser liegt erstlich in der sehr lieblichen und wohlklingenden Hauptmelodie (das Stück geht aus F-dur), dann auch in der Instrumentation; zu dem Saitenquartett kommen Flöten, Clarinetten, Fagotte, Hörner, so dass also alles Herbe und Scharfe vermieden ist; jene werden zur Charakteristik, zuweilen auch zu einer den Worten sich anschliessenden Malerei sinnig verwen-

det. Nach einem kurzen Vorspiele singt die Sopranstimme die erste Strophe; in der zweiten setzt bei den Worten »'S sind der Engel leise Flügel« die Tenorstimme A-dur ein, vom Sopran begleitet; mit den Worten »und Maria schauet nieder« fällt der Tenor in die Anfangsmelodie, welche der Sopran oben imitirt. Die Art, wie nach dem Abschlusse derselben der Eintritt der Bassstimme angekündigt wird (abgesetzte Achtelbewegung), war uns unerklärlich, da im Gedichte nichts überraschend Neues eintritt; der Bass singt »die Johanniswürmchen kreisen«. Eine hübsche Malerei in den Instrumenten begleitet die Worte »Und durchs Gras geht süsses Schaudern«; ein niedlicher declamatorischer Zug ist die Art, wie die Worte »dass sie nicht die Flucht verrathen« am Ende abgebrochen werden. Wo nun der Bass die Anfangsmelodie singt »Und das Kindlein hob die Hand«, und beide obere Stimmen imitirend gegenübertreten, da ist die Führung der Stimmen und der zarte Klang des Ganzen sehr glücklich und ein Ausdruck recht innigen Verständnisses. Ernst schliessen alle mit den Worten »O gebenedeite Zeit«.

Wir freuen uns grade die letzten Werke Wüllner's (Op. 10, 12, 13) zugleich als die besten bezeichnen zu können. Wir glauben darin unseren früher ausgesprochenen Glauben, dass die Entwicklung dieses tüchtigen Künstlers noch nicht abgeschlossen ist, sondern dass derselbe noch stetig voranschreitet, bestätigt zu sehen.

Berichte.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

Oldenburg. *Δ*. Am Schlusse der Wintersaison wird es gestattet sein, nachdem diese Blätter ihre Leser durch fortlaufende Berichte über die musikalischen Aufführungen in den bedeutenderen Städten unterrichtet haben, eine Uebersicht über das Musikleben in unserer zwar nur kleinen, aber doch durch regen Kunstsinn und unverdorbenen Geschmack sich auszeichnenden Residenz zu geben. — Die Leitung aller musiktreibenden Institute, welche eine künstlerische Tendenz befolgen, liegt in den Händen des Hofcapellmeisters Herrn A. Dietrich, und wie seine gediegene Kunstbildung und ernste Richtung dafür bürgen, dass unser Musiktreiben auf keine bedeutenden Irrwege gerathen kann, wobei er durch den kunstsinnigen Chef der Hofcapelle, Herrn Bar. v. Dalwigk, die entgegenkommendste Förderung findet, haben die Leistungen dieses Winters von Neuem bewiesen, dass die Direction in bester Weise von ihm geführt wird. — Die Programme der sechs Abonnement-Concerte der Hofcapelle waren: I. Ouvertüren zu »Anakreon« und »Fidelio«; Symphonie A-moll von Mendelssohn; Arien aus »Idomeneo« und »Josua« und Lieder von Mendelssohn und A. Dietrich (Frau Cath. Engel); Concert von Viotti (Concertmeister F. Engel). — II. Jubelouvertüre von Weber; Ouvertüre zu »Medea« von W. Bargiel (neu); Concert für Violine und zwei Flöten von S. Bach (neu); Symphonie A-dur von Beethoven; Lieder für gemischten Chor von Schumann und Mendelssohn. — III. Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann (neu); Ouvertüre zu »Leonore« Nr. 1 (neu); Ouvertüre zum »Sommernachtstraum«; Violin-Concert von Mendelssohn und Andante und Rondo aus dem E dur-Concert von Vieuxtemps (Frl. Bido); Arie »Ah perfido!« von Beethoven; Arie aus »Elias« und Lieder (Fräul. Hauschtek). — IV. Ouvertüren zu »Jessonda«, und zu »Iphigenia auf Tauris« von B. Scholz (neu); Symphonie C-dur von Beethoven; Arien aus »Herakles« von Händel und »Orpheus« von Gluck; Lieder von Schubert und Mendelssohn (Fräul. A. Weiss); Concertstück für Cello, componirt und vorgetragen vom Kammermusikus Ebert. — V. Ouvertüren »Nachklänge an Ossian« von Gade (neu) und »Coriolan«; Symphonie in D-dur von Haydn; Violinconcert in ungarischer Weise von J. Joachim, Adagio des 9. Concerts von Spohr und »Abendlied« von Schumann, Herr J. Joachim. — VI. Ouvertüren zum »Freischütz« und zu »Hermann und Dorothea« von Schumann (neu); Symphonie pastorale; Scene aus »Faust« von Schumann (Faust's Erwachen. Sonnenaufgang) und Arie aus »La fête du village voisin« von Boieldieu; Lieder von Schubert und Schumann (Herr J. Stockhausen). — Die Leistungen unseres durchweg tüchtigen und mit Liebe zur Sache spielenden Orchesters waren überall sehr lobenswerth. Von den Novitäten machten die Ouvertüre von Bargiel und Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann den bedeutendsten Eindruck, den jedoch auch keine der andern ganz verfehlte. Von den fremden Künstlern interessirte Fräul. Bido durch ihr keckes, lebendiges Spiel; den tiefsten Eindruck machten jedoch natürlich Fräul. Weiss, Herr Joachim und Herr Stockhausen. Joachim's Concert in ungarischer Weise schlug auch hier durch; Herr Stockhausen wirkte am tiefsten durch die Scene aus Faust, am allgemeinsten durch die Lieder.

Die sechs Abendunterhaltungen für Kammermusik der Herren A. Dietrich, F. Engel, C. Engel, F. Schmidt und Ebert, unterstützt durch die Herren Müller II. (Cello) und Röhrs (Bratsche) brachten: Von Haydn die Quartetts in D Op. 71; in G Op. 17 und in C Op. 33, sowie das Trio in G Nr. 1; von Mozart das Quintett in G-moll Nr. 6; von Cherubini das Quartett in Es Nr. 1; von Beethoven die Quartetts in Es Nr. 10 Op. 74, in F Op. 18 und in C Op. 59; die Sonaten in C Op. 102 und in C-moll Op. 30, und Trio in B Op. 97; vom Pr. Louis Ferdinand das Quartett in F-moll Op. 6; von Schubert das Quartett in D-moll; von Mendelssohn das Quartett in D-dur Op. 44; von Schumann die Quartetts in A-dur Op. 41 Nr. 3 und in Es-dur Op. 47, und »Märchenbilder« Op. 113; und endlich von J. Brahms das Sextett in B-dur Op. 18. — Bei dem regen Eifer und unermüdlichen Fleisse, mit dem die Herren diese Aufführungen vorbereiten, bieten sie stets sehr Tüchtiges, oft selbst fast Tadelloses, und zeigt sich in der von Jahr zu Jahr zunehmenden Theilnahme des Publikums am besten, wie allgemein befriedigend diese Abendunterhaltungen sind.

Der Singverein führte in dem ersten seiner Concerte ein neues, von Herrn Dietrich sehr fleissig einstudirtes Oratorium »Gideon« von L. Meinardus unter Leitung des Componisten, und in seinem zweiten den »Messias« auf, in beiden durch die verdienstvollen Leistungen der Frau Cath. Engel und des Herrn Bletzacher aus Hannover unterstützt. Beide Aufführungen zeugten von den erheblichen Fortschritten, die der Verein unter Leitung des Herrn Dietrich gemacht hat. Das Oratorium von Meinardus fand eine äusserst lebhafte Theilnahme, und nicht etwa, weil der Componist ein Oldenburger ist. — In einer Aufführung am Clavier lernten wir durch den Singverein noch ausser der Cantate »Bleib' bei uns« von S. Bach, die »Christnacht« von Hiller, das »Neujahrslied« von Schumann und einige Lieder für gemischten Chor a capella von A. Rösler, dem Director der hiesigen Militärmusik kennen. Letztere zeugten von Geist und origineller, poetischer Auffassung und fanden lebhafteste Theilnahme, ebenso das prächtige Neujahrslied, bei dem nur das Orchester vermisst wurde. Die »Christnacht« erschien dem Publikum als gar leichte Waare.

Frankfurt a. M. *DL*. Noch habe ich Ihnen über zwei Nachzügler der abgelaufenen Concertsaison zu berichten. Der Rühl'sche Gesangverein brachte uns als letztes Abonnementconcert den Josua von Händel, der hier seit einer Reihe von Jahren nicht gehört war. Steht dieses Werk bezüglich der Chöre

nicht auf gleicher Höhe mit andern desselben Meisters (indem es neben einigen von echt Händel'scher Pracht auch mehrere sehr matte enthält), so hat es dagegen eine reiche Zahl schöner Solostücke. Die Sopransoloparthie hatte Frl. Labitzky vom hiesigen Theater übernommen und es scheint, dass dieselbe sich sehr gut für Oratoriengesang qualificiren wird, wenn sie sich ihm anhaltend und eifrig widmet; Frl. Schreck aus Bonn (Alt) und Herr Carl Hill von hier (Bass) sind anerkannt genug. Herr Baumann, unser einst mit Recht beliebter Tenor vom Theater, der uns so manches Mal als Evangelist erfreut, hatte den Josua übernommen. Leider war er, ohne Zweifel in Folge einer Indisposition, nicht Herr seiner Stimme und detonirte anfangs bedeutend; doch milderte sich dies allmälig. Die Chöre gingen im Ganzen recht befriedigend.

Auch der philharmonische Verein hat mit seinem dritten Concerte seine Abonnementsaufführungen beschlossen. Er hatte für den Gesang Frl. Götze aus Leipzig engagirt, welche, ohne besonders hervorzutreten, Lieder von Schumann, Schubert und Dessauer und das »Jo ti lascio« sang, welches immer noch unter Mozart's Namen cursirt (vgl. Jahn III S. 331). Frl. Thomae, eine Frankfurterin, trug Pianofortecompositionen von Schubert, Chopin und Moscheles vor. Es steht ihr ein hoher Grad von Fertigkeit zu Gebote, auch entbehrt ihr Spiel des Ausdrucks nicht, doch scheint es noch der Läuterung zu bedürfen; gerade bei dem poetischsten der Stücke (Schubert, Impromptu-Variationen Op. 142) schien sie nicht in ihrer rechten Sphäre. Herr Rupert Becker spielte das Concert militaire von Lipinski, und Präludium und Fuge für die Violine allein von Bach; beides mit gewohnter Fertigkeit und Sicherheit; so sehr nun gerade dieser Künstler auf Ausbildung seines Tones bedacht ist, so wird man doch sagen müssen, dass für den grossen Concertsaal seine Tonfülle noch nicht hinreicht. — Die Orchesterstücke des Abends waren: die Symphonie in D von Mozart (mit Menuett) und die Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis. Letztere konnte ich nicht mehr hören, sie soll sehr gut gegangen sein. Die Symphonie kommt fast alle zwei Jahre auf das Repertoir des philharmonischen Vereins und ist zuletzt unter Henkel so gründlich studirt worden, dass an ihrem Gelingen nicht zu zweifeln war; im letzten Satze kamen gleichwohl, trotz des sehr mässigen Tempos, einige Irrungen vor.

Am 25. Juni fand endlich zum Schlusse der Saison das Concert statt, welches der Liederkranz, unter Mitwirkung unserer gemischten Gesangvereine, zur Feier des 25jährigen Bestehens der Mozartstiftung, veranstaltete. Das Programm desselben siehe unter den Nachrichten in Nr. 27 d. Bl. Bei Hiller's Ouvertüre musste ich bedauern, dass sie nicht einen festlicheren, energischeren Charakter trug; das Publikum nahm übrigens den Frankfurter Meister und sein Werk freundlich auf. Die Einstudirung der Chöre machte dem Dirigenten Gellert alle Ehre; Mitwirkende und Zuhörer waren, trotz grosser Hitze, vom besten Geiste beseelt. Mit wahrem Enthusiasmus wurden die Zöglinge der Mozartstiftung aufgenommen. Sie accompagnirten ihre Lieder selbst am Flügel. Von tüchtiger Bildung zeugten diese Lieder alle; Originalität und Vielversprechendes fand ich vorzugsweise in denen von M. Bruch und vor Allen bei dem kaum dem Knabenalter entwachsenen E. Deucer. Ersterer hat bekanntlich kürzlich seine Oper »Loreley« in Mannheim mit grossem Erfolge aufgeführt; Letzterer hatte bereits als Knabe eine Oper componirt, noch ehe er Zögling der Mozartstiftung wurde.

Erlauben Sie mir zum Schlusse noch eine kleine Berichtigung. In Nr. 26 findet sich aus Halle eine Notiz über die Aufführung des Bach'schen Magnificat, mit der Bemerkung, es sei dies wohl die erste Aufführung seit Bach's Zeiten. Dem ist nicht so. Vor etwa 18 Jahren war das Magnificat in unserm Cäcilienvereine etwas ganz Bekanntes und ich selbst habe es im Concerte mitgesungen. Die zu Grunde gelegte Ausgabe war die früher in Bonn erschienene in Es-dur. Seitdem ist es, mit grossem Unrechte, von unserm Repertoire verschwunden.

Ueber M. Bruch's Oper „Loreley"

geht der Niederrheinischen Musikzeitung ein längerer Bericht zu, dem wir Folgendes entnehmen:

Ueber die Musik der neuen Oper bekunden wir vor Allem zuerst die erfreuliche Thatsache, dass Max Bruch, wie es seine bisherigen Compositionen schon erwarten liessen, auf dem Wege fortgegangen ist, den die grossen deutschen Meister Mozart und Beethoven und nach ihnen Weber und Marschner gezeigt haben, dass er sich mit Selbstbewusstsein eben so fern von dem Effektstyl der Pariser grossen Oper, als von dem antimusikalischen Systeme Richard Wagner's gehalten und, ohne die Mittel der neueren Musik, namentlich im Orchester, zu verschmähen, eine gewisse Eigenthümlichkeit der Schreibart sich schon jetzt angeeignet hat, die sich besonders durch melodische Erfindung und durch ein bedeutendes Talent für Behandlung grosser dramatischer Ensembles vortheilhaft auszeichnet. Dabei können wir die Heilighaltung der Form, die durch eine grosse Gewandtheit in der Handhabung derselben ermöglicht und gesichert ist, nicht hoch genug preisen — denn wir sprechen von einem erst 25jährigen Componisten, dessen Lehrjahre in die Zeit der Verwirrung aller Begriffe über dramatische und absolute Musik fielen —, ja, abgesehen von den falschen Propheten der musikalischen Aesthetik, in eine Zeit, in welcher selbst das Genie eines Tondichters wie Robert Schumann einen gefährlichen Zauber übte, der noch jetzt manches Talent in Banden hält und dessen freie Entwicklung hemmt! Vor allen diesen Abwegen und Hemmnissen bewahrten Max Bruch hauptsächlich seine eigene Natur und der angeborene offene Sinn für das rein musikalische Schöne, und dann sein ganzer Bildungsgang, auf den ihn zuerst seine Mutter aus der Künstlerfamilie der Ahnenräder in Köln führte, dann sein erster Unterricht in der Harmonielehre durch Professor Breidenstein in Bonn, ferner vor Allem die jahrelange Leitung seiner Studien als Stipendiat der Frankfurter Mozart-Stiftung durch Ferdinand Hiller, endlich seine ganzen Umgebungen in Köln.

Der Componist der Loreley erreicht die Wirkung seiner Musik überall nur durch wahrhaft künstlerische Mittel. Da sind keine grellen Dissonanzen, keine Tortur des Ohrs durch ewige Vorhalte und Trugschlüsse, nichts Widriges und Hässliches, keine Furcht vor wohlthuenden und zu einem Ziele führenden Modulationen, keine künstliche Anstrengung, um das Ohr und die Nerven des Zuhörers immer in der Schwebe zu halten, zu überreizen und niemals zu beruhigen, im Orchester keine gesuchte Tonmalerei oder gar instrumentale Charakteristik der einzelnen Personen, welche, wie Zettel an den Figuren auf alten Gemälden, dem Zuschauer vortrompetet oder vorstreicht: »ich bin der König«, »ich bin das gute«, »ich bin das böse Princip« u. s. w., kein durch seltsame Klangwirkungen oder excentrische Zusammenkoppelungen heterogener Instrumente, wie Pikkelflöte mit Pauke, und durch ähnlichen Hokuspokus raffinirtes Colorit als blendende Tünche trivialer Gedanken, kein lärmender Aufruhr und unverständlicher Klangschwindel. Mit Einem Worte: die Gesetze des Schönen sind nirgend verletzt; es giebt keine Stelle in der ganzen Oper, die erst durch Reflexion und Interpretation ihre Bedeutung erhalten muss, keine Musik, die man »nicht mit dem Ohr hören« darf, wie Brendel sagt; nein, sie geht durch das befriedigte Ohr, nicht durch das gequälte, in Verstand, Herz und Gemüth. Der Gesang ist darin Gesang, nicht Declamationsphrase und langweilige Psalmodie. Recitativ und Arie sind in ihrem auf die Natur der Musik und das Wesen der Oper, als eines musikalischen Kunstwerkes, begründeten

Charakter wieder hergestellt und glücklich in den Fortschritt der Handlung eingefügt, die Melodie weicht ganz und gar von der jetzt gewöhnlichen Opernphrase ab und kehrt zu der Innigkeit des deutschen Liedes zurück, aus dessen tiefem Quell auch C. M. von Weber seine herrlichen Weisen schöpfte.

Nachrichten.

Der in Wien seit geraumer Zeit projectirte »Evangelische Chorverein«, dessen Zweck, ausser dem musikalisch-geselligen Vereinigungspunkte der Mitglieder der Wiener evangelischen Gemeinde, hauptsächlich der ist, einen gut geschulten Chor für die musikalischen Bedürfnisse der Kirche (namentlich an den grösseren Feiertagen) zu gewinnen, hat sich nunmehr constituirt und hält bereits wöchentliche Uebungen. Die Bethätigung so tüchtiger praktischer und theoretischer Musiker, wie C. P. Grädener und G. Nottebohm, giebt der Hoffnung Raum, dass das junge Unternehmen sich zu erfreulicher Entwicklung aufschwingen werde.

Christian Gottlieb Müller, zuletzt Hof- und Stadtmusikdirector in Altenburg (geb. 1800) ist am 29. Juni gestorben. Er hatte unter Anderm 5 Symphonien geschrieben (wovon zwei gedruckt, vier im Gewandhause in Leipzig, alle fünf aber in den Euterpeconcerten aufgeführt worden sind), ferner verschiedene Concert- und Festouvertüren, 1 Oratorium, 2 Opern, viele Streichquartette etc. etc. — Unter seinen Schülern, die er in Leipzig gebildet, befinden sich zwei merkwürdig verschiedene Namen: Franz Abt und — Richard Wagner! In weiteren Kreisen ist er wenig bekannt geworden.

Die Herren L. Brassin und Th. Krumbholz haben in verschiedenen thüringischen Städten concertirt und beabsichtigen ihre Kunstreise bis in die Schweiz auszudehnen. Die Programme dieser Herren sind leider nicht freizusprechen von Concessionen an den schlechten Geschmack, namentlich Herr L. Brassin scheint noch keine Ahnung von den Pflichten des Künstlers, oder keine Kenntniss der überaus reichen Clavierliteratur zu haben.

Johann Herbeck, artistischer Director der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ist zum überzähligen Vice-Hofcapellmeister ernannt worden.

Opernnachrichten. M. Bruch's Oper »Loreley« ist in Mannheim am 5. Juli wiederholt und mit grossem Beifall gegeben worden. Viele fremde Künstler waren anwesend. Der Clavierauszug der Oper soll im Herbst erscheinen. — In der »Europa« wird zum erstenmal mit Entschiedenheit Dr. Franz Hermann Günther in Leipzig als Autor der Oper »Der Abt von St. Gallen« genannt. Er soll zugleich der Verfasser des Libretto sein. — Eine nachgelassene einaktige Oper von Lortzing »Der Weihnachtsabend« ist in der Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaterbibliothek in Berlin aufgefunden worden, und soll nun auf der genannten Bühne zur Aufführung kommen. — Abermals ist eine neue deutsche Uebersetzung des Don Juan-Textes, und zwar von Dr. Wendling in Nymphenburg, erschienen.

Ph. Reis, Lehrer der Naturwissenschaften in Friedrichsdorf bei Frankfurt a. M., hat ein Mittel der »Fortpflanzung der Töne auf willkührlich weite Entfernung mit Hülfe der Elektricität« erfunden und nennt diese Erfindung »Telephonie«. Der betreffende Mechanismus scheint sehr complicirt und jedenfalls hat es mit einer telephonischen Mittheilung der Passionsmusik von Leipzig nach Rom oder Madrid noch seine weiten Wege.

Bei Zamarski und Dittmarsch in Wien ist in Folge der Denksteinsetzung in Heiligenstadt eine Broschüre erschienen: »Beethoven-Monument in Heiligenstadt bei Wien«. Der Ertrag derselben ist zur Erhaltung des Monuments bestimmt.

C. F. Händel's Halleluja aus dem »Messias« ist im Verlag von E. Wengler in Leipzig für Männerchor mit Begleitung des Pianoforte von F. L. Schubert bearbeitet erschienen.

Carl Schuberth, Violoncellvirtuose, Musikinspector der kaiserlichen Hoftheaterlehranstalt und Capellmeister in Petersburg, ist am 22. Juni in Zürich gestorben.

Leipzig. Der academische Gesangverein »Arion« veranstaltete am 22. d. M. bei Gelegenheit der Weihe seiner Bundesfahne ein Concert, bei welchem Männerchöre mit Weihereden und Orchesterwerken abwechselten. Das im gesanglichen Theile sehr gelungen ausgeführte Programm brachte Folgendes: Sängergruss von C. L. Fischer; Stiftungsfeier von Mendelssohn; Bundeslied von C. Zöllner; Fahnenlied von Rich. Müller.

ANZEIGER.

[184] Bei **Wilh. Engelmann** in Leipzig erschien soeben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Allgemeine
Geschichte der Musik
in
übersichtlicher Darstellung.
Von
Dr. Joseph Schlüter.
gr. 8. brosch. 1 Thlr. 12 Ngr.

[185] Demnächst erscheint im Verlage von **Heinrich Karmrodt** in Halle:

Mittheilungen
über
Johann Sebastian Bach's
„Magnificat“
von
ROBERT FRANZ.
Preis 5 Sgr.

[186] **Lehrerstelle-Gesuch.**

Ein junger, unverheiratheter Mann, der sich neben den gründlichsten Studien in der Musik auch eine tiefe wissenschaftliche Bildung angeeignet hat und daher nicht allein in den Hauptgebieten der musikalischen Kunst, sondern auch in Zweigen der Wissenschaft Unterricht zu ertheilen vermag, sucht als Lehrer der Musik eine Anstellung in einer Familie oder an irgend einem Institute.

Adressen bittet man unter **R. R. # 4 poste rest. Leipzig** gefälligst einzusenden.

[187] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

TRIOS
für
Pianoforte, Violine und Violoncell
von
W. A. Mozart.
Neue sorgfältig revidirte Ausgabe.

Nr. 1. G dur.	Nr. 4. C dur.
- 2. B dur.	- 5. G dur.
- 3. E dur.	- 6. B dur.

Nr. 7. Es dur. Für Pianoforte, Violine (oder Clarinette) und Viola. (Mit besonderer Stimme für Clarinette in B.)

Preis à 1 Thlr. 10 Ngr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 5. August 1863. **Nr. 32.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: David Strauss und die neunte Symphonie. — Recensionen (Lehrhaftes. Arrangements). — Bericht aus Aachen. — Halber Ton und kleine Secunde. — Nachrichten. — Anzeiger.

David Strauss und die neunte Symphonie.

J. H. Lebhaft erinnere ich mich, mit welchem Unwillen ich zum ersten Male Börne's Kritik über Wilhelm Tell gelesen. Solche Meisterschaft der Sprache, solche Schärfe des Gedankens gegen ein schönes und liebgewordenes Heiligthum unserer Dichtung aufgeboten zu sehen zu einem erbitterten Kampfe, nachdem man nur begeistert und bewundernd anbetende Hände zu ihm erhoben hatte, war schmerzvoll und peinlich. Doch eine ruhige Ueberlegung musste leicht den Ursprung dieser feindlichen Stimmung des Kritikers finden; es schmeichelte ihm, gegen ein ganzes grosses Publikum zu streiten, das mit ungemessenem Lobe das Werk gerühmt hatte, und in seiner Anerkennung vielleicht nur wenigen chorführenden Stimmen gefolgt war. Börne mochte erproben wollen, ob es ihm nicht mit dem nöthigen Aufwande seiner ihm wohl bewussten Beredtsamkeit gelingen würde, die Begeisterung für das volksthümliche Werk in kühles, achselzuckendes Urtheil umzustimmen. Oder er wollte zeigen, wie gering das Lob der Menge anzuschlagen sei, welche ein Werk preise, dessen Fehler und Verschrobenheiten so klar am Tage lägen. Oder ihm war schon das Veranlassung zu tadeln und zu bekritteln, dass überhaupt ein so reicher Ruhm von einem Werke erscholl im Munde von Leuten, die nicht einmal die Schönheiten desselben gebührend würdigen könnten, und nur zu loben schienen, weil Alle lobten. Sein Tadel war also nur die Reaction eines selbständigen Kopfes gegen das Lob einer unselbständigen Menge.

Als solche haben wir auch wohl die vorliegende Kritik der neunten Symphonie von David Strauss aufzufassen. Der berühmte Kritiker der evangelischen Geschichte hat eine Anzahl kleinerer, neben seinen Hauptarbeiten entstandener Aufsätze zu einer Sammlung vereinigt, nachdem sie »in verschiedenen Zeitschriften, meistens anonym, abgedruckt, gelesen oder auch übersehen worden.« Unter diesen Kleinen Schriften, biographischen, literar- und kunstgeschichtlichen Inhalts, Leipzig 1862, finden wir als einzige musikalische Arbeit einen »musikalischen Brief eines beschränkten Kopfes über Beethoven's neunte Symphonie und ihre Bewunderer«.

Der Zweck seiner Arbeit ist in dem Titel derselben klar ausgesprochen. Er will eben gegen die Bewunderer der »Neunten« sprechen: sind sie so weit in dem Kunstverständniss vorgeschritten, dass sie die tiefsten Schönheiten der Symphonie nicht nur ahnen, sondern schauen; schauen und mit Händen greifen — er will es sich gern gefallen lassen, ein beschränkter Kopf zu heissen, wenn er in ihre Bewunderung nicht einstimmt. Denn wenn sie loben, loben sie ohne Urtheil: was ihr Entzücken erregt, kann er nur höchlich missbilligen. Lassen wir ihn selbst sprechen:

»Es war in einer musikalischen Abendgesellschaft; Unterhaltung über die neunte Symphonie, die wenige Tage zuvor war aufgeführt worden; Bewunderung, Entzücken von allen Seiten, Altern, Geschlechtern, in allen Formen und Tonarten. Mein Stillschweigen mochte meinem Nachbar, einem berühmten Virtuosen, unangenehm aufgefallen sein. »Sie bewundern sie doch auch, unseres grössten Meisters letzte und erste?« fragte er mich ziemlich vernehmlich. »Das heisst«, erwiderte ich während einer aufmerksamen Stille, welche die Frage des Virtuosen veranlasst hatte — »das heisst«, sagte ich, mehr nicht; aber seit diesem »das heisst« ist meine musikalische Beschränktheit bei allen Musikalischen unserer Residenz entschieden gewesen.«

Die unverkennbare Ironie, welche in diesen einleitenden Worten gegen die Musikalischen der Residenz, gegen die berühmten Virtuosen, gegen die Entzückten in allen Tonarten geschleudert wird, beleuchtet treffend die Stimmung, aus der die folgende Begründung des einschränkenden Urtheilsworts »das heisst« hervorgegangen ist. Strauss fühlte sich durch das Lob, welches diese Leute dem Meister spendeten, auf das Tiefste verletzt. Und ein solches Lob hat auch etwas Verletzendes. Denn dieses Lob der Laien ist kein Lob der Unmündigen, sondern ein Mitmachen der Mode, eine gewisse Heuchelei, in der Verständniss und Bewunderung nur vorgespiegelt oder eingeredet wird. Ist doch das von jeher eine Klage gegen das Publikum gewesen, dass es unrecht seine Kränze vertheile, unverständig bewundere, durch die zweifelhaftesten Leistungen, wenn sie nur von tonangebender Seite empfohlen werden, sich in Ekstase bringen lasse. Wollte Strauss nur das unberechtigte Lob zurückweisen, wir geben ihm gern Recht. Denn wem kann an solchen Anhängern etwas liegen, die sich stets für das zu begeistern bereit sind, was gerade auf das Schild erhoben wird; die heute keine Stimme erheben, wenn eine neue Symphonie nach einmaliger Aufführung bei Seite gelegt wird und zehn Jahre später sich nicht lassen können vor Verehrung desselben Werkes, das in Staub und Vergessenheit geblieben wäre, kam es lediglich auf sie an.

Bekanntlich ist Robert Schumann der erste Verkündiger der Herrlichkeit der neunten Symphonie gewesen; wie lächerlich und unberechtigt aber auch ihm ein auch bei Anlass dieses Werkes gefallenes Lob war, lesen wir in seiner Fastnachtsrede über die Dmoll-Symphonie:

»Nach dem Schluss packte ich Eusebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter. Unten im Laternendunkel sagte er wie vor sich hin: Beethoven — was liegt in diesem Wort! Schon der Klang der Sylben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es ist, als könne es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben. — Eusebius, sagte ich wirklich ruhig, unterstehst du dich auch Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: wer seid ihr denn, die ihr das wagt? Ich rede nicht zu dir, Eusebius, denn du bist ein Guter — muss denn aber ein grosser Mann immer tausend Zwerge im Gefolge haben? Ihn, der so strebte, der so rang, glauben sie zu verstehen, wenn sie klatschen und lächeln? Sie, die mir nicht Rechenschaft geben können vom einfachsten musikalischen Gesetze, wollen sich anmaassen, einen Meister im Ganzen zu beurtheilen. Diese, — die ihm vielleicht Das und Jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: o, das ist so recht auf unsern Corpus gemacht; diese, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln sie nicht kennen; diese, die an ihm nicht das Maass bei sonst gigantischen Kräften, sondern eben das Uebermaass schätzen — diese wollen ihn lieben, ja loben?« So schrieb der feurige Florestan 1835. David Strauss persiflirt gleichfalls das lobbereite Publikum, aber wenn Schumann aus tiefstem Gemüthe diesem Werke Andacht und Verehrung weiht, hat Strauss in der Weise Börne's kalte, halb spöttische Bemerkungen über seine scheinbaren formellen Fehler, und lässt sich damit hören 1853, wenn ich nicht irre, in der Augsburger Allgemeinen.

Man könnte nun seinen Angriff auf sich beruhen lassen: damals möchte das Zeitungsblatt nur wenigen in die Hände gekommen sein und die ganze Sache würde vergessen bleiben. Man möchte es so machen, wie vor Zeiten gerathen wurde, sein Leben Jesu zu bekämpfen, nämlich es todt zu schweigen, und nicht die Ansichten durch ihre Widerlegung zu verbreiten: doch das sind wir wohl einem Manne von solchem Rufe wie Strauss schuldig, dass wenn er an unsere Kunst anpocht, in unser Gebiet sich hineinbegiebt, wir von ihm Notiz nehmen und ihn zu Worte kommen lassen, wenngleich seine Einwürfe Beethoven ebensowenig treffen, wie die hauptsächlich gegen die falschen Verehrer Bach's gerichteten, aber doch Bach selbst anklagenden Worte von Lobe im Briefe über die Bachmanie den Werth Bach's mindern können.

»Noch auf dem Enthüllungsfeste zu Bonn, wo Liszt die Symphonie zur Aufführung brachte, hatte sie gar wenig angesprochen. Die Hörer ermüdeten in den düstern Labyrinthen des ersten Satzes, fanden sich befremdet durch die dämonischen Sprünge des zweiten, und kaum dass sie bei der seelenvollen Klage des Adagio aufzuthauen begannen, so fanden sie sich von dem Bassrecitativ im Finale wie mit Wasser begossen, konnten sich auch bei dem Freudenliede von ihrem Schrecken nicht erholen.« Jetzt sei das freilich sehr anders geworden. Die neunte Symphonie sei trotz ihrer Schwierigkeiten und Seltsamkeiten beliebt und gewissermaassen populär geworden. Namentlich bei dem Eintreten der Menschenstimmen nach $^7/_8$ Instrumentalmusik, wo sich sonst die Haare sträubten, gingen jetzt die Herzen auf. Die tiefe Symbolik dieses Eintrittes, dass nur im Menschen und mit Menschen dem Menschen Lösung aller Qualen erblühe — das homo homini Deus Feuerbachs — dieses Wort des Räthsels der Symphonie sei zur Trivialität geworden, die der Jüngling seiner Dame ins Ohr flüstere. Und da die Fortgeschrittenen längst dies Werk als das höchste hinstellten, rede sich auch das grosse Publikum eine besondere Liebhaberei dafür ein, weil sich Niemand von der Zahl der Fortgeschrittenen ausschliessen möge. Doch er wolle gern von ihnen ausgeschlossen gelten. Er habe seine Gründe.

Von diesen Gründen vorläufig abgesehen, hebe ich dreierlei hervor. Die mit gesperrter Schrift ausgezeichneten Worte geben noch einmal deutlich genug die Veranlassung zu erkennen, welche Strauss überhaupt bewog, mit geharnischten Worten aufzutreten. Er schreibt gegen das grosse Publikum, welches sich nicht innerlich zu dem Werke hingezogen fühle, sondern nur aus verwerflichen äussern Nebenabsichten sich hinzudränge zu seiner Anerkennung. Hier ist also der Feind, den Strauss bekämpft. Die »Bewunderer« sollen ihre Lection erhalten. Dass er ihnen nicht anders beizukommen weiss, als durch Verdächtigung des Bewunderten, geschieht von ihm nicht allein. Seit Menschen Gedenken ist recht oft eine vortreffliche Sache durch Unverstand und Maasslosigkeit ihrer Anhänger in den Augen unpartheiischer oder gar feindlicher Männer sehr verdunkelt und getrübt worden, und selten hat man die Uebertreibungen schwärmerischer Geister auf die berechtigte Würdigung zurückzuführen gewusst.

Ferner wird mit einer gewissen Wohlgefälligkeit gesagt: was zehn Jahre früher verworren, befremdend, entsetzlich gewesen, sei nun plötzlich dem Verständniss und der Anerkennung so überaus nahe gerückt worden. Woher stamme diese plötzliche Aenderung? Sollte ihr nicht Selbsttäuschung zu Grunde liegen? Darauf sage ich nur, dass nicht nur die neunte Symphonie den Zuhörern anfangs monströs erschienen ist, sondern auch die ganze Reihe ihrer Vorgängerinnen (? D. Red.): es bedurfte nur einer gewissen Zahl von Aufführungen, um sie dem Verständniss zu öffnen. Freilich ist die Anerkennung der neunten Symphonie nicht so bald gekommen, wie die der acht ersten, aber wie jede spätere Symphonie die Anforderungen an den Hörer steigerte, so war die letzte Symphonie gewiss nicht dazu angethan, so leicht begriffen zu werden wie die früheren. Genügten für das zur Popularität Gelangen bei den früheren Symphonien drei bis vier Aufführungen — bei der letzten konnten sie nicht genügen. Ausserdem ist sie so überaus selten aufgeführt worden, dass von einem Verständniss für sie gar nicht so bald die Rede sein konnte. Nachdem sie aber einmal in feierlicher Umgebung zu Gehör gebracht worden, alle Augen sich darauf gerichtet hatten, ihre Aufführungen sich mehrten — musste ihre Popularität sich mehren, wenn auch viele nur nachsprachen, was ihnen von den Deutern und Auslegern dargeboten wurde.

Und das ist das Dritte. Auch Strauss hält die symbolische Deutung des Eintritts der Menschenstimme für die von Beethoven selbst beabsichtigte. Damit ist ihm die Operationsbasis für seinen Angriff gegeben. Ich bin aber weit entfernt, diese Deutung als die richtige gelten lassen zu wollen, und wir hätten nun das vorläufige Ergebniss: Strauss greift nicht die Symphonie an, sondern ihre Bewunderer; nicht die Symphonie, sondern eine zweifelhafte Deutung ihrer Commentatoren; nicht die Symphonie, sondern die Vermehrung ihrer Partitur um vier Gesangstimmen. Damit beschränkt sich der grosse Streit auf eine kleine Formfrage. Man höre:

»Die einzige Formel, welche die Abnormität der neunten Symphonie rechtfertigen könnte, wäre doch nur das Horazische

Humano capiti cervicem pictor equinam —*)

dann wäre aber auch der Gott mit dem Hundskopf oder der Stier mit dem Menschenkopf als Kunstwerk zu rechtfertigen. Denn auch sie hätten ihre tiefe Symbolik, wären darum aber nicht weniger Monstra. So könne auch ein Kunstwerk durch Nachweisung symbolischer Bedeutsamkeit als bedeutsam, möglicher Weise tiefsinnig, aber immer nicht als schön erwiesen werden, und Schönheit sei doch, selbst für das erhabenste Kunstwerk, ein Haupterforderniss.«

Mit einem Vergleich wird also die Erledigung der Frage begonnen. Weil Orchester mit dem Chor am Schlusse sich einige, weil das nur symbolisch gedeutet werden könne und weil einzelne symbolische Gegenstände nicht künstlerisch schön seien, deshalb sei auch diese Symphonie kein Kunstwerk. Angenommen, die symbolische Deutung wäre die einzig rechte, so ist durchaus fraglich, ob durch symbolischen Gehalt die Schönheit eines Ganzen beeinträchtigt werde. Und stellt Strauss Beispiele von symbolischen Gestalten auf, die hässlich seien, obwohl die feinfühlenden Griechen sich nie gescheut haben, Minotauren, Satyrn und Centauren zu bilden, so giebt es eine Reihe durchaus schöner Figuren symbolischer Bedeutung. Wenn der Menschengestalt der Kopf eines Windhundes nicht gerade schön steht, hat jemals die Anfügung der Flügel an den zarten Leib der Psyche für unschön gegolten? Und doch sind die Flügel durchaus unerhört bei redenden Wesen. Wäre das Bild einer Sphinx wirklich unschön? Oder eine Sirene kein malerischer Gegenstand? Menschengestalten, die aus Blumenkelchen emporsteigen, Pflanzenstiele, die in Thierleiber endigen, sehen wir in den herrlichsten und gepriesensten Arabesken. Das Alles entspricht nicht der Wirklichkeit und doch ist es schön. Freilich wird kein Maler die Horazische Frau-, Pferd-, Vogel-, Fischgestalt malen in der Absicht, ein Schönes hinzustellen: wo Aehnliches geschehen ist, wie z. B. von Bol in seinem Höllenbilde, da ist nur ein widerlicher Eindruck das Ziel des Künstlers gewesen, und doch liegt bei diesen Figuren die Hässlichkeit nicht in der Zusammensetzung von Thiertheilen mit Menschengliedern überhaupt, sondern in der Unverhältnissmässigkeit derselben. Hässlich ist schon ein kleiner Mensch mit grossem Kopf; wird nun, wie bei Bol geschehen, auf die Füsse an den Knöcheln ein kurzer Thierleib und darauf ein ungeheurer Kopf gesetzt, so kann und soll das nur hässlich sein, obwohl dieselben Theile, in richtigem Verhältniss zu einander, nicht so gräulich wären.

Besteht nun aber wirklich zwischen Stimme und Instrument dieselbe Kluft wie zwischen Mensch und Thier? Ist in unserer Symphonie das Gebiet des Vocalen unverhältnissmässig klein gegen das andere? Ist nicht der Chor, wenn auch kürzer als die andern drei Sätze zusammen, durch seine Stellung am Schluss mit der Ausdehnung des vorigen ins Gleichgewicht gesetzt? Auch bei dem hundsköpfigen Menschen ist das Haupt kürzer und kleiner als der Körper; doch darin besteht kein Missstand, denn Haupt und Rumpf sind zwei gleichberechtigte Factoren: ohne das Haupt ist der Körper ein Torso, mit ihm vollständige Statue.

(Schluss folgt.)

*) Fügte zum menschlichen Haupt ein Maler den Nacken des Pferdes,
Gäbe dem Leib alsdann ein Kleid von buntem Gefieder,
Liesse die oben so schöne Gestalt sich enden im Fischschwanz —
Wer enthielte sich wohl bei solchem Bilde zu lachen?

Recensionen.

Lehrhaftes.

H. Bönicke. Der erste Unterricht im Pianofortespiel. Uebungen und Tonstücke in systematischer Folge. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. n. 15 Ngr.

—*s*. Diese neue Sammlung »systematisch« geordneten Lehrstoffes zeichnet sich vor vielen ähnlichen dergleichen Clavierschulen durch das augenscheinlich hervortretende und in einem kurzen Vorwort ausdrücklich betonte Bestreben des Verfassers aus, das Interesse der lernenden Kinderwelt für den Gegenstand zu gewinnen durch freundliches Eingehen auf die praktischen kleinen musikalischen Erfahrungen und Geschmacksansprüche derselben. Dem an sich trockenen Uebungsstoffe sind in ziemlich regelmässig wiederkehrender Abwechslung Lieder in angemessener Behandlung des Satzes eingestreut, welche das Kind vielleicht selber schon gesungen oder gehört hat, da denn sehr verbreitete Volksliedchen und Melodien vorzugsweise in den ersten Stadien der Entwicklung gewählt sind, wo kräftige Anregung am schwierigsten und erwünschtesten ist. Nach und nach werden diese Bonbons durch eigene Arbeiten des Verfassers ersetzt und er wählt dazu mancherlei poetische Vorwürfe, wie z. B. »Abschied«, »Gesang aus der Capelle«, »der wilde Reiter«, »Mährchen« u. dgl. m., wodurch der Lernende in das Verständniss der neuromantischen Clavierschule (Schumann, Mendelssohn u. A. m.) eingeführt werden mag.

Wenn diese Art der Anregung beim ersten Unterrichte als ein Vorzug zu betrachten ist, so hat die Bönicke'sche Schule diesen Vorzug vor den meisten instructiven Werken, namentlich vor der Clavierschule von Lebert und Stark voraus, an welche wir durch dieselbe zuweilen erinnert werden, nämlich wegen einer formalen Aehnlichkeit des Satzes der einzelnen Stücke, zumal derjenigen, welche den instructiven Zweck direct und ausschliesslich festhalten. In diesen zum grössten Theil zweistimmig gehaltenen Sätzen sollen Finger und Hände geschickt werden, sich in mannichfaltigen Tonleiterpassagen mit Kraft, Gleichmaass und Sicherheit zu bewegen. Durch den instructiven Zweck lässt sich nun unser Claviermeister verleiten, die musikalische Schönheit des Satzes gar zu sehr hintenan zu setzen. Die beiden Stimmen flattern fast in jedem dieser Stücke nach oben und unten auseinander. Die den Tonleitermotiven gegenübergestellten Motive sind durchgehends kahl und dürr und wecken im Kinde nicht den Sinn für Wohllaut und harmonische Kraft und Mannichfaltigkeit, worin bekanntlich dem wirklich musikalischen Zögling die wirksamste Anregung geboten und das Studium mehr als durch jedes andere künstliche Mittel anziehend gemacht wird. Ein Kind, mit welchem der Lehrer die kleinen Sonatinen im Umfang der fünf Noten zu 4 Händen von Diabelli, Jacq. Schmidt, Reinecke, Spamer u. A. spielt, fühlt sich elektrisirt. Wenn es die Fülle der Harmonien vernimmt, zu welchen seine kleinen Hände die winzige Oberstimme vortragen, so kommt es sich ganz glorios vor und glüht vor Interesse für die Sache. Diesen Mangel ersetzen auf die Dauer schwerlich die wenigen Stücke Bönicke's, welche sich einmal zum harmonischen Vollklange erheben. Und so leidet denn sein Werk an demselben Mangel, welcher der gedachten ähnlich behandelten Schule von Lebert und Stark anhängt und deren sonstigen Vorzüge, namentlich denjenigen ihrer wahrhaft erschöpfenden Systematik, wesentlich beeinträchtigt. Was die Seite der systematischen Ordnung des Werkes unseres Verfassers betrifft, so macht

dieselbe auf eine Erschöpfung des Stoffes keinen Anspruch. Sie soll ja laut des Titels Material nur für »den ersten Unterricht« bieten. Allein wenn man die Grenzen des ersten Unterrichts nach den Ansprüchen an die technischen Leistungen des Schülers bemisst, welche Herr Bönicke an diesen stellt, so dürfte man sehr Vieles vermissen, was bis zu dem gesteckten Ziele der Entwicklung schon gelehrt und gelernt sein müsste. Um nur Eins von Allem zu bezeichnen, so fehlt unter den 65 Stücken z. B. Uebungsstoff für das Staccato, für das Sostenuto, obgleich beide Anschlagweisen im Verlauf der kleinen mit Ueberschrift versehenen Sätzchen gelegentlich einmal verlangt werden. — Ferner ist die Reihe der Tonarten nicht über 4 Vorzeichnungen hinaus berücksichtigt. Von einem Anschlusse an den Quintenzirkel in Aufeinanderfolge der Tonarten ist überall keine Rede. Die ersten 30 Sätzchen bewegen sich ohne Vorzeichnung und zwar grösstentheils in C-dur, wiewohl vereinzelt auch in G, wo denn das nöthige Chroma gelegentlich vorgezeichnet erscheint. Dann folgen Tonarten mit einer Vorzeichnung (nämlich nacheinander G-dur und F-dur), mit zweien u. s. f. — Von einem eigentlichen System sollte man doch eine Entwicklung aus dem Wesen der Sache heraus erwarten. Aus Vorstehendem aber ersieht man, dass im Verlaufe unseres Unterrichtswerkchens von System im engern Sinne des Worts keine Rede sein kann. Wir wenigstens haben kein Verständniss für diejenige Logik, welche dem Verfasser den leitenden Gedanken zu seiner »systematischen« Anordnung gegeben haben mag. So können wir uns denn keinen anderen Erfolg von der Basirung des Unterrichts auf das angezeigte Werk versprechen, als den einiger mechanischer Geschicklichkeit im gebundenen Anschlag auf die Gefahr für den Lernenden, dass er auf Kosten des eigentlichen so nothwendigen mechanischen Studiums, über den auf diesen Zweck zielenden Uebungsstoff ungeduldig und flüchtig, ja mit Widerstreben hinwegzueilen suchen werde, um sich an den seine Phantasie beschäftigenden und seinem Geschmacke mehr zusagenden kleinen Liedsätzen und romantischen Malereien zu vergnügen, also in ein Tändeln zu verfallen, welches den tüchtigen nüchternen Sinn untergräbt, ein wirklich sicheres und bewusstes Können in Frage stellt und so zu dem eitelen halben Wesen führt, mit welchem der für die Kunst verderbliche moderne Dilettantismus der Gegenwart sich bläht und dem Wahren und Schönen den Weg verbaut. — Ein Kind, dem man mit Naschwaaren und Zuckerbackwerk die tüchtige tägliche Nahrung versüsst hat, ist noch niemals zu einem gesunden gedeihlichen Wachsthum gelangt. Und dieser Gefahr setzt Herr Bönicke die musikalischen Kinder aus, welche seiner Pflege anvertraut werden. — Kuchen müssen Festtagsseltenheiten bleiben, dann kann Niemand etwas dagegen einwenden.

»Tages Arbeit! Abends Gäste;
Saure Wochen! Frohe Feste!«

Dies ist das Zauberwort jeder tüchtigen Erziehung, also auch jedes tüchtigen Clavierunterrichts. Wir empfehlen daher unser Werk zum Gebrauch an solchen »Abenden« und »frohen Festen«.

Arrangements.

Conrad Berens. 15 Violin-Quartette von Joseph Haydn, für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet. Nr. 1 C-dur. Nr. 2 G-moll. Nr. 3 A-dur. Hamburg, E. Berens. Pr. à ⅛ Thlr.

—*a*— Von allen Haydn'schen Compositionen behaupten nächst den Oratorien die Violin-Quartette ihre Stellung und die Gunst des musikalischen Publikums am längsten. Während in den Symphonien unser an den modernen Orchesterklang, an Fülle und Grossartigkeit gewöhntes Ohr sich nicht mehr ohne einige Ueberwindung zurückversetzen will in die harmlos-naive Zeit reizenden Tonspiels ohne stärker an- und aufregende Evolutionen, während ferner in den Claviersachen ebenso die jetzige Fülle der Instrumente in keinem rechten Verhältniss mehr steht zu dem etwas schmächtigen Clavierstyl der Haydn-Mozart'schen Epoche, hat sich im Streichquartett nichts so wesentlich geändert, dass nicht die Lieblichkeit und der Wohlklang des Haydn'schen Satzes hier ihre volle Gewalt auszuüben vermöchten. Dieselben sind daher beständig erklärte Lieblinge der gewähltesten Musikkreise und halten selbst den Beethoven'schen wacker Stand.

Die Idee nun, eine Auswahl der Haydn'schen Quartette (die übrigens leicht über die Zahl 15 hinaus vermehrt werden könnte) für Clavier zu 2 Händen zu setzen, rechtfertigt sich nach mehreren Seiten von selbst. Einmal ruft eben die Popularität bei verhältnissmässig seltener Gelegenheit des Hörens in der Urform das Bedürfniss hervor, sich durch das Spiel am bequemen Claviere öfter diesen Sachen zu nähern, sie genauer kennen zu lernen. Die Einfachheit der Haydn'schen Polyphonie setzt der zweihändigen Bearbeitung keine solchen Schwierigkeiten entgegen, wie dies bei der Beethoven'schen (namentlich der späteren) Polyphonie der Fall ist. Eben darum ist aber auch der Klangunterschied kein so grosser, dass das Original allzuviel an Wirksamkeit einbüssen müsste. Endlich ist auch sehr zu wünschen, dass das Publikum an solch einfacher und doch genialer Musik seinen Geschmack aufrichte, sich daran erfrische und seine Urtheilskraft stärke, die durch die vielfachen Versuche, das Oberste zu unterst zu kehren, so oft auf eine starke Probe gesetzt wird und nicht selten über der Schwierigkeit, die Gegensätze all' sich zurecht zu legen, ganz verloren geht.

Wir begrüssen daher solche Unternehmungen wie die vorliegende mit aufrichtiger Freude, um so mehr, wenn sie im grossen Ganzen wohl gelungen sind. Das Publikum, an welches sich Bearbeitungen dieser Art wenden, ist gewiss weniger unter den Musikern, als unter den Dilettanten und Kunstfreunden zu suchen. Jene sind zumeist im Stande, sich partiturlesend die Werke gegenwärtig zu halten, allenfalls auch sie ohne Weiteres in improvisirtem Arrangement dem Wesentlichen nach auszuführen; spielen sie selbst ein Streichinstrument, so pflegen sie wohl auch sich unmittelbar an der Ausführung einer Stimme zu betheiligen. Die clavierspielenden Dilettanten aber bedürfen einer ihnen die Sache zurecht legenden Bearbeitung und werden eine solche um so lieber spielen, je claviermässiger sie gesetzt ist. Für ziemlich unpraktisch halten wir daher jene Art der Bearbeitung, die die vollständige Partitur in zwei Claviersysteme einzwängt und dem Spieler es überlässt, die Ausführungsweise erst selbst zu überlegen und einzurichten. Darüber verlieren die Meisten die Geduld und legen das Heft auf die Seite. Der arrangirende Musiker befindet sich daher gegenüber dieser ihm wohlbekannten Thatsache in beständigem Zweifel, wieviel er vom Original opfern soll und darf, um seinen Zweck zu erreichen, der kein anderer sein kann, als dass die Leute das Arrangement gerne und oft spielen. Und gerade der gute Musiker, der die Intentionen der Meister versteht und heilig hält, ist in der Regel am wenigsten geneigt, vom Original abzugehen, während freilich der schlechte die unnöthigsten, unsinnigsten Aenderungen

macht, weil ihm Sinn und Bedeutung des Einzelnen nicht aufgegangen ist.

Herr Berens, dem wir obige Arrangements verdanken, ist im Allgemeinen unter die guten Bearbeiter zu zählen. Das Meiste liest und spielt sich leicht und die Composition kommt doch in den wesentlichen Zügen zur Geltung. Nur hin und wieder getraut er sich nicht weit genug vom Original abzuweichen; man stösst an solchen Stellen plötzlich auf Schwierigkeiten, die um so aufhaltender und verdriesslicher sind, als sonst Alles hübsch glatt weggeht.

Nehmen wir, um hiervon ein paar Beispiele aufzuzeigen, das C-Quartett etwas genauer vor, so finden wir folgende Stellen, die sich spielbarer und dadurch auch wirksamer gestalten liessen: 1) Seite 3, System 2, Takt 3, muss die rechte Hand mitten in einer Sechszehntelpassage Dezimen-Sprünge machen, wodurch Fluss und Reinheit gefährdet wird. Eine kleine Betheiligung der linken Hand, z. B. 3 Sechszehntel zu Anfang jedes halben Taktes, würde alle Unbequemlichkeit beseitigt haben. Dasselbe gilt bei den verschiedenen Wiederholungen dieser Stelle. 2) Die Versetzung der dritten Stimme von oben, Seite 6, System 5, um eine Oktave höher in die rechte Hand hätte das Auskunftsmittel kleiner Noten erspart. 3) Bei Seite 10, letztes System, Takt 2, werden viele Spieler sich zuerst plagen, die Noten der obern Zeile mit der rechten Hand spielen zu wollen. Das gehaltene g des Basses klingt in der Harmonie fort; der Bearbeiter hätte es daher leicht opfern können, um entschieden die Terzen in das untere System zu bringen. 4) Wieviel liegt daran, ob der Bass Seite 15 vom 3. Takt an unten liegt oder eine Oktave höher? Hätte der Bearbeiter ihn hinauf gelegt, so würden sich die Stimmen viel spielbarer haben eintheilen lassen. 5) Terzenläufe mitten in andern Passagen, wie sie Seite 5 und 16 oben stehen, bilden für viele Spieler einen Stein des Anstosses und wir glauben nicht, dass Haydn selbst das Geringste einzuwenden gehabt hätte, würde der Bearbeiter für Clavier seine Doppelgänge auf einfache Noten reducirt haben. — Alle diese Dinge sind blos durch die unnöthige Treue entstanden, die hier gegen einzelne unwichtige Noten der Partitur geübt wurde. Sicherlich aber leidet der Fluss und der Wohlklang, also doch wohl die höhere Intention des Componisten darunter.

Wenn Herr Berens diese Bemerkung gelten lassen und sie bei den folgenden Quartetten nützen will, so sind wir überzeugt, dass er damit Vielen nur einen Gefallen thun, seinen Zweck aber desto sicherer erreichen wird.

Berichte.

Aachen. §. Nachdem unsere diesjährige musikalische Saison am 2. Juni durch das achte städtische Abonnementconcert geschlossen worden ist, erlaube ich mir, Ihnen eine Uebersicht dessen zu geben, was in letzter Zeit in musikalischer Hinsicht hier geleistet wurde.

In Betreff der musikalischen Verhältnisse Aachens im Allgemeinen verweise ich Ihre Leser auf den Bericht, welchen Sie über dieselben in der »Deutschen Musikzeitung« (Jahrgang 1861 Nr. 26) gebracht haben. Es ist darin bereits gesagt worden, dass Aachen ein ständiges, von der städtischen Verwaltung fest besoldetes Orchester besitzt, dass die Verwaltung mit diesem Orchester jährlich acht Abonnementsconcerte veranstaltet, und dass in jedem dieser Concerte ausser den etwa herangezogenen hiesigen oder auswärtigen Solisten auch der hier bestehende Chor mitwirkt.

Neben diesen grösseren städtischen Concerten giebt der Instrumental-Verein, wie es auch schon in jenem Artikel erwähnt worden ist, sieben bis acht jährliche Aufführungen, worin nur Orchestercompositionen und kleinere Instrumental- und Vocal-Solostücke, aber keine Chorwerke gebracht werden. Der Instrumental-Verein war ursprünglich eine Vereinigung von Dilettanten, und zog nur diejenigen Musiker zu seinen Proben und Aufführungen heran, deren Instrumente durch Dilettanten nicht zu besetzen waren. Schon lange hat sich das geändert: im Instrumental-Verein wirkt jetzt, wie in den grossen Concerten, das ganze Orchester mit, und die Zahl der Dilettanten hat sich verringert. Beide Institute, sowohl die städtischen Abonnementsconcerte, wie die Aufführungen des Instrumental-Vereins, stehen seit beinahe 5 Jahren unter Leitung des königl. Musikdirectors F. Wüllner.

Durch den Umstand, dass das hiesige Orchester ein stabiles ist, sind die Kräfte desselben besser, als in den meisten andern Provinzialstädten, in welchen die Musiker nur auf den täglichen Erwerb angewiesen sind. Für die städtischen Concerte bringt dieser Umstand den Vortheil, dass viele und sorgfältige Proben für dieselben gehalten werden können, da die Musiker, welche contraktlich in diesen Concerten zu spielen verpflichtet sind, nicht für jede einzelne Probe bezahlt zu werden brauchen. Die Orchesterleistungen der städtischen Concerte lassen sich mithin zu einem hohen Grade von Feinheit steigern.

Ueber die Aachener Chorleistungen hat die »Deutsche Musikzeitung« mehrfach, sowohl in dem erwähnten Artikel, wie in dem Berichte über das 1861 stattgehabte Musikfest viel Gutes gesagt. Sie sind nach wie vor sehr erfreulich, zumal wenn es gilt, grosse Werke zur Aufführung zu bringen. Man darf sagen, je grösser die Aufgabe, desto grösser ist auch der Eifer unserer Gesangkräfte; und das ist eigentlich ein gutes Zeichen. Kleine Gesangstücke, die in manchen Gesangvereinen an der Tagesordnung sind, finden bei unsern Sängern und Sängerinnen nur wenig Theilnahme; die Hauptfreude bleibt die Aufführung grosser Oratorien.

Seit jenem von Ihnen vor zwei Jahren gebrachten Berichte wurden in den städtischen Concerten nachstehende Werke aufgeführt: Im Winter 1861/62: Symphonien von Beethoven Nr. 5 C-moll, Nr. 6 pastorale, Nr. 7 A-dur, Nr. 9 D-moll; von Haydn Es-dur; von Mendelssohn Nr. 3 A-moll; Ouvertüren von Beethoven »Weihe des Hauses« (Op. 124); von Cherubini »Medea« und »Lodoiska«; von Gluck »Iphigenie in Aulis«; von Weber »Euryanthe«; von Hiller »Ein Traum in der Christnacht«; dazu noch von Schumann »Ouvertüre, Scherzo und Finale« (Op. 52) und die vollständige Musik zu Byrons Manfred. Ferner Oratorien: Von Händel »Israel in Aegypten«; von Mendelssohn »Paulus« (mit Stockhausen in der Hauptparthie); von Haydn »die Jahreszeiten« (in welchen Frl. Henriette Rohn aus Mannheim die Sopranparthie sang); und endlich andere Chorwerke: Von Schumann »Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus« aus der Missa sacra (damals noch Manuscript); von Hiller »Loreley«; von Bach »Credo« aus der H moll-Messe; von Mozart »Requiem«; von Gluck zweiter Akt aus der »Armide«, und eine Anzahl kleinerer Gesangstücke von Beethoven, Haydn, Mendelssohn u. A. — Im Winter 1862/63 kam in den städtischen Concerten zur Aufführung: Symphonien von Beethoven Nr. 4 B-dur, Nr. 8 F-dur; von Mozart G-moll; von Schubert C-dur; von Schumann Nr. 4 D-moll; Ouvertüren von Beethoven »Coriolan« und »Leonore« (Nr. 3); von Mozart »Zauberflöte«; von Weber »Oberon«; von Schumann »Genoveva« und »Manfred«; von Gade »Im Hochland«; von Cherubini »Wasserträger«, »Lodoiska« und »Faniska«; und von Woldemar Bargiel »Medea« (unter eigener Leitung des Componisten und mit entschiedenem Erfolg). Ferner Oratorien von Händel »Athalia«; von Bach »Matthäus-Passion« und von Händel »Alexanderfest«; andere Chorwerke: Von Mendelssohn »Walpurgisnacht« und die Symphonie-Cantate »Lobgesang«; von Bach

die Cantate »Liebster Gott, wann werd' ich sterben«; von Schumann »Neujahrslied«; von Scholz »Requiem«; von Wüllner »Salve regina«; von Hiller »Loreley«; von Gade »Frühlingsbotschaft«, und verschiedene kleinere Gesangstücke von Beethoven, Schubert, Haydn, Marcello, Marschner, Wüllner.

Die Athalia von Händel, durch J. O. Grimm in Münster vorzüglich schön instrumentirt, und in Deutschland bis jetzt nur selten ausgeführt, ist ein Werk, welches allen Gesangvereinen dringend empfohlen werden kann. Erhebt es sich an Grossartigkeit nicht zu der Höhe der bedeutendsten Oratorien als Israel, Messias, Judas u. a., so ist es dafür um so populärer und besonders dankbar durch die wunderschönen Soloparthien, die es enthält. Und dabei ist dem Chore doch auch eine lohnende und mannichfaltige Aufgabe gestellt durch die verschiedenen Charaktere, die sich in den Gesängen der Israeliten, der Anhänger der Athalia, der Baalspriester ausprägen. Die Soli wurden bis auf die Altparthie, welche Fräulein Francisca Schreck aus Bonn übernommen hatte, durch einheimische Sänger recht gut ausgeführt. Aachen darf von Glück sagen, dass es manche tüchtige Gesangkräfte am Orte besitzt. Frau Neuss (als Fräul. C. Deutz auch in Leipzig nicht unbekannt), welche wieder im vollen Besitze ihrer sympathischen Stimme ist, sang die grosse Parthie der Josabeth; Frau Wickop, eine hiesige Gesanglehrerin, die Parthie der Athalia; die Herren Göbbels und Ackens die Tenor- und Bassparthie; Alle trugen wesentlich zum Gelingen des Werkes bei.

Die Matthäus-Passion war in diesem Jahre wieder, wie früher, die hervorragendste musikalische Aufführung. Der Chor (an 250 Stimmen, den Knabenchor eingerechnet) war untadelhaft; die Soli waren trefflich besetzt durch Fräulein Adeline Büchner aus Köln, Fräulein Schreck, Herrn Dr. Gunz aus Hannover, Herrn Carl Hill aus Frankfurt a. M. Den Evangelisten Gunz haben Sie selbst gehört; er hat hier sehr schön gesungen und sehr gefallen. Das Gleiche lässt sich von Herrn Hill sagen, der in den letzten Jahren bedeutende Fortschritte gemacht, sowie von Fräulein Schreck, die schon längst für eine vorzügliche Vertreterin der Altparthie in der Passion gegolten hat. Frl. Büchner sang rein und sicher, liess aber hin und wieder etwas Wärme vermissen. — Die Aufführung des Alexanderfestes war matter, als die der andern Oratorien. Der Chor war wegen der vorgerückten Jahreszeit (Anfang Juni) nicht so zahlreich wie gewöhnlich, und die sehr bedeutenden Soli des Soprans und des Tenors wurden durch Frau Knöpges-Saart aus Gladbach und Hrn. Göbbels von hier nur eben genügend ausgeführt. Die Bassparthie wurde von Herrn Ackens recht gut gesungen.

Das Requiem von Scholz, ein durchaus tüchtiges Werk, welches der Componist selbst dirigirte, hat sich hier viele Freunde gemacht. Vorzüglich schön und warm empfunden sind der Introitus und das Agnus dei, sowie einzelne Parthien des Offertorium und Sanctus; das Dies irae, welches zu Anfang etwas unruhig ist, steigert sich in der zweiten Hälfte zu schöner, einheitlicher Wirkung. Formell sind der erste und letzte Satz des Werkes am meisten abgerundet, während in anderen Sätzen, z. B. im Benedictus, welches übrigens sehr schön ist, Längen sich finden. Alles in Allem möchten wir Gesangvereine auf dieses Requiem, als auf eines der gediegensten und zugleich dankbarsten neueren Werke dieser Gattung, aufmerksam machen. — Mit dem Requiem von Scholz zusammen wurde Mendelssohn's Lobgesang gegeben. Die Aufführung beider Werke war Seitens der Soli (im Lobgesang Frau Wickop und Herr Göbbels), wie Seitens des Chors eine recht gelungene. — Gut gefallen hat hier das »Neujahrslied« von Schumann. Es ist eine, nicht eben tiefe, dagegen recht populäre, dankbare und verhältnissmässig leicht ausführbare Composition, die durch ihre Länge eine sehr passende Concertnummer bildet. — Das Letztere lässt sich auch von einem Salve regina von Wüllner sagen, welches hier, so wie in Köln, wo es vergangenen Winter in einem der Gürzenich-Concerte aufgeführt wurde, lebhaften Beifall gefunden hat. Hiller's Loreley hat hier, namentlich durch die darin enthaltenen Frauenchöre, so gut gefallen, dass sie innerhalb zwei Jahren zweimal aufgeführt worden ist. Die Hauptparthie der Loreley wurde von Frau Neuss-Deutz vortrefflich gesungen.

Von auswärtigen Gesangsolisten hörten wir im verflossenen Winter ausser den bereits erwähnten Herren Gunz, Hill, und den Damen Schreck, Büchner und Knöpges-Saart noch Julius Stockhausen, den ersten aller lebenden Sänger. Ich hoffe, Sie werden dies Prädicat nicht zu kühn finden; wenigstens würden Sie es sicher nicht, wenn Sie ihn in unserm ersten Abonnementsconcert in der grossen Bassarie «Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!«, welche er in der Bach'schen Cantate »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« übernommen hatte, gehört hätten. Ausserdem sang er noch die Seneschall-Arie aus »Johann von Paris« und Lieder von Schubert.

Für Instrumentalsoli war in den Abonnementsconcerten diesmal nur wenig Raum, welcher ausgefüllt wurde durch unseren Solo-Violinisten Herrn Friedhold Fleischhauer (Mozart's Violinconcert in Es), ferner durch Herrn Robert Pflughaupt, einen Pianisten der Weimarer Schule (Mendelssohn's D moll-Concert und kleinere Stücke von Chopin und Liszt), Herrn Lindner aus Hannover (ein Concert und Capriccio eigener Composition für Violoncell) und Herrn Musikdirector Wüllner (Beethoven's Es-dur-Concert).

Zu den städtischen Concerten sind noch zu zählen die von der Verwaltung für den Musikdirector und die Concertmeister veranstalteten Benefiz-Concerte, in welchen neben mehreren schon oben erwähnten Chor- und Orchesterwerken von Herrn Musikdirector Wüllner Beethoven's Sonate Op. 53 und Mendelssohn's Es dur-Rondo, von Herrn Concertmeister Wenigmann Beethoven's Septett zu Gehör gebracht wurde. In des Letztern Benefizconcert kam noch ein schönes Stück für Männerchor und Orchester »Sturmesmythe« von F. Lachner zur Aufführung. Das Benefizconcert des Herrn Fleischhauer, welcher selbst zu spielen durch einen Unglücksfall verhindert war, unterstützte mit freundlicher Bereitwilligkeit Herr Concertmeister von Königslöw aus Köln, der mit Herrn Wüllner Beethoven's Kreutzer-Sonate und allein mehrere kleinere Stücke von Bach sehr schön vortrug. In demselben Concerte hörten wir einen innigen und wohlklingenden Psalm für Frauenstimmen und kleines Orchester (»der Herr ist mein Hirte«) von Woldemar Bargiel, der lebhaften Beifall fand. Ferner spielte darin Clavierstücke von Mendelssohn, Bach und Liszt Herr Theodor Ratzenberger, gleichfalls, so wie der obenerwähnte Herr Pflughaupt, Schüler von Liszt. Herr Ratzenberger gab später, unterstützt durch Fräul. Schreck aus Bonn, noch ein eigenes Concert, worin er ein Trio von Wüllner, Serenade und Allegro giojoso von Mendelssohn und mehrere Clavierstücke von Liszt, Raff u. A. zu Gehör brachte. Er besitzt eine recht hübsche Technik und einen weichen Anschlag; seiner Vortragsweise wäre hin und wieder etwas mehr Männlichkeit, seiner Richtung etwas weniger Vorliebe für die Schule, aus welcher er hervorgegangen ist, zu wünschen.

Der Instrumentalverein, der wöchentlich eine Probe hält, und dann alle Monate aufführt, was in den vorangegangenen Proben eingeübt worden ist, brachte im vergangenen Winter an Symphonien: Mozart C-dur (mit der Fuge), B-dur Nr. 11; von Haydn B-dur; von Th. Gouvy Nr. 2 F-dur; von J. Rosenhain »Frühlingsklänge«; von J. F. Dupont G-moll. Letztere ist ein schwaches Werk, während die beiden andern Novitäten mehr Beifall fanden. Ferner an Ouvertüren: Von Beethoven »König Stephan«; von Cherubini »Abenceragen« und »Anakreon«; von Mozart »Zauberflöte«; von Méhul die Jagdouvertüre; von Weber »Freischütz«; von Mendelssohn »Meeresstille und glückliche

Fahrt«; von Scholz »Iphigenie auf Tauris« und von W. Wenigmann eine Concertouvertüre. Ausserdem kamen die von Esser geschickt instrumentirte Orgeltoccata von Bach, sowie die vollständige Musik Mendelssohn's zum »Sommernachtstraum« mit verbindendem Text von Gisbert von Vincke zur Aufführung. — Die Herren Wüllner und Fleischhauer in Verbindung mit dem Quartett der Herren Gebrüder Wenigmann, unter welchen neben dem Concertmeister F. Wenigmann besonders der Cellist Joh. Wenigmann als tüchtig hervorgehoben zu werden verdient, gaben auch im verflossenen Winter vier Soiréen für Kammermusik, in welchen, wie gewöhnlich, die Streichquartette durch die Herren Wenigmann, die Clavierwerke durch Herrn Wüllner und die Violinparthie in den Clavierstücken mit Begleitung, sowie einzelne ernstere Violinsolostücke durch Herrn Fleischhauer vorgetragen wurden. Zur Aufführung gelangten darin: Streichquartette von Beethoven F-dur Op. 18; von Mozart D-moll; von Haydn G-dur; von Mendelssohn E-moll; von Schumann A-dur; von Onslow E-moll; Clavierwerke von Bach Concert in D-moll (mit verstärkter Quartettbegleitung), von Beethoven Sonate mit Cello A-dur Op. 69, und Claviersonate C-moll Op. 111; von Mozart Quartett G-moll; von Haydn Trio C-dur; von Schumann Quintett Es-dur; und endlich Bach's Chaconne, von Herrn Fleischhauer gespielt.

Auf dem Gebiete der Kammermusik hörten wir ferner in letzter Zeit das Quartett der Gebrüder Müller, die hier indessen nur getheilten Erfolg hatten.

Zu erwähnen sind schliesslich als ein bedeutender Factor in unserm Musikleben noch die hiesigen Gesangvereine, unter welchen die »Liedertafel« unter Direction des Herrn Concertmeisters Wenigmann, sowie die »Concordia« unter Direction des Herrn C. F. Ackens besonders hervorragen. Die Liedertafel hat, wie Sie wissen werden, kürzlich einen Preis für die beste grössere Composition für Männergesang und Orchester ausgeschrieben, und damit ein schönes künstlerisches Streben bekundet; die Concordia, die sich von jeher um gemeinnützige Zwecke sehr verdient gemacht hat, giebt am 6. und 7. September d. J. ein grosses Gesangfest, welches — hauptsächlich wohl im Interesse der dazu herkommenden belgischen Gesangvereine — mit einem Wettsingen verbunden sein wird. Doch soll am zweiten Tage unter Mitwirkung sämmtlicher deutscher Gesangvereine eine grosse Gesammtaufführung stattfinden.

Noch verdient mitgetheilt zu werden, dass die Stadt im Begriffe ist, einen neuen und schönen Concertsaal zu vollenden, welcher, wie wir hören, schon im August d. J. durch ein grosses Concert eingeweiht werden soll.

Halber Ton und kleine Secunde.

Bezüglich beider Benennungen findet man häufig Begriffsverwirrung. Von vielen Musiklehrern werden sie identificirt, wodurch bei dem Schüler mehrfacher Irrthum entsteht. Selbst in Lehrbüchern und Schulen findet sich das, namentlich auch in Violinschulen (exempla sunt odiosa), wo es hinsichtlich des Fingersatzes ganz vorzüglich irre führt, denn beim Violinspielen wird bekanntlich der halbe Ton auf- oder abwärts in der Regel mit demselben Finger gegriffen, die kleine Secunde hingegen mit dem Nachbarfinger. Wird nun zum Schüler gesagt, as sei einen halben Ton höher als g, so wird er gis greifen, und zwar mit demselben Finger. Wenn ihm der Lehrer nun blos sagt, as werde mit dem folgenden Finger gegriffen, so bleibt ihm doch das Warum dunkel, und immer wird es wieder dergleichen Irrthum geben. — Manche Clavierlehrer sehen von den beiden Benennungen ganz ab, indem sie zu dem Anfänger blos sagen, das ♯ erhöhe die Note um eine Taste, und das ♭ erniedrige sie um eine Taste. Das ist allerdings einfacher, aber keineswegs zureichend zur Erklärung der Tonleiter, wo man doch wieder zur kleinen Secunde zurückkommen muss. — In manchen Lehrbüchern heisst es: »Das ♯ erhöhet eine Note bis zur nächst oberen Tonstufe, und das ♭ erniedrigt eine Note bis zur nächst unteren Tonstufe.« Hier wird also Ton-Stufe und Ton-Höhe als gleichbedeutend genommen. Eine Ton-Stufe ist aber der Abstand von einer Stelle des Notenplans bis zur nächst höheren oder tieferen, also von einer Linie zum nächsten Raum, oder von einem Raum zur nächsten Linie. Nach obigem Lehrsatze müsste demnach das ♯ die Note eine grosse oder kleine Secunde erhöhen etc. Oder soll das Wort Stelle sich auf den Notenplan beziehen, und das Wort Stufe auf die Tonhöhe? Dadurch würde die Sache nur noch complicirter werden. — Auch beim Gesangunterricht muss es mit den beiden genannten Benennungen genau genommen werden, um so mehr, weil der Sänger die Töne nicht greift, sondern sich selbige denken muss, wozu eine deutliche Kenntniss der Intervalle unerlässlich ist. Dem Sänger ist es beim Treffen nicht einerlei, wie die Töne notirt sind, ob er z. B. gis oder as zu singen hat, und es erleichtert ihm oft das Treffen, wenn er manche Töne enharmonisch verwechselt. In einer Gesellschaft wurde einmal behauptet, dass es nicht möglich sei, eine Tonreihe von lauter grossen Secunden in zwei Oktaven zu singen. Eine anwesende Sängerin erbot sich dazu, und löste ihre Aufgabe so, dass es allgemeines Staunen erregte, obschon es für die Ohren kein Genuss war, eine solche Tonleiter anzuhören. Nun sagte die Sängerin auch, wie sie sich die Töne gedacht habe. Sie hatte drei Durtonleitern zu Hülfe genommen, und von jeder nur die ersten drei Töne benutzt. Zuerst von C-dur c, d, e, dann das ♯schnell als Grundton von E-dur gedacht, und e, fis, gis gesungen, endlich das gis enharmonisch verwechselt in as, und von As-dur die Töne as, b und c gesungen, wo es dann von c wieder wie anfangs genommen wird. Dies Kunststückchen wurde nun auch von andern Personen versucht, und siehe da, es gelang.

Nennt man die grosse Secunde einen ganzen Ton, so müsste man der Consequenz halber die kleine Secunde einen halben Ton nennen; aber eine Note mit ♯ oder ♭ dürfte nicht wieder ein halber Ton genannt werden, sondern müsste ebenfalls einen besondern Namen erhalten. Da nun ♯ und ♭ Versetzungszeichen heissen, so wäre wohl der passendste Name für eine erhöhete oder erniedrigte Note versetzter Ton. Auf diese Weise wäre der erwähnten Verwechslung vorgebeugt. Dem Musikschüler würde der Unterschied des halben und versetzten Tones gewiss sofort einleuchtend sein, wenn ihm gezeigt würde, dass der halbe Ton auf einer andern Stelle des Notenplans stehe, der versetzte Ton hingegen auf ein und derselben Stelle, und dass sich beide nur hinsichtlich der Tonhöhe gleich seien. Nach diesem Verfahren könnte es dann heissen: das ♯ erhöhet die Note um eine Halbtonhöhe, und das ♭ erniedrigt sie um eine Halbtonhöhe.

Heinrich Wohlfahrt.

Nachrichten.

Der Musikverein in Bozen (unter der Direction des Herrn Musikdirector Nagiller) hat am 23. Juni ein Prüfungsconcert seiner Zöglinge veranstaltet, wobei hauptsächlich Gesangszöglinge des Hrn. Nagiller sich hervorthaten. Es producirten sich 9 Fräuleins mit Gesängen von Mozart, Beethoven, Schubert und Mendelssohn. Ein einziger männlicher Zögling machte sich auch dadurch bemerklich, dass er den Namen obiger Meister den von Kücken zugesellte.

Die vierte Aufführung geistlicher Musik in Chemnitz (13. Juli) brachte 3 Nummern aus Fr. Schneider's Oratorium »das verlorene Paradies« und Hauptmann's Messe Op. 30.

Theodor Kirchner hat in Winterthur am 14. Juli in einem Kirchenconcert sich wieder auf der Orgel hören lassen und bei dieser Gelegenheit Bach's D moll-Toccata gespielt. Ausserdem aber trug er auch Beethoven's Trauermarsch aus der Eroica vor und improvisirte über Themen aus Schumann's Faust und Beethoven's 9. Symphonie. Was soll man dazu sagen, wenn Künstler von solchem Talent und Wissen wie Kirchner sich solcher Verirrungen schuldig machen? Oder heisst es, die Natur der Orgel kennen und in richtiges Licht setzen, wenn man vorwiegend rhythmische Musik auf dieses Instrument verpflanzt?

In Brüssel starb am 14. Juli Johann Landwehr, ein strebsamer deutscher Musiker und Clavierlehrer daselbst, unser dortiger Correspondent.

Am Pariser Conservatorium wurde — nach Angabe Malliot's in dessen Buche »La musique au théâtre« — während des Zeitraums von 1808—1857 der erste Preis 47mal vertheilt. Acht der Preisgekrönten haben Werke in der grossen Oper zur Aufführung gebracht, darunter Chelard, Herold, Halévy, Berlioz, Gounod. Auf das Theater der komischen Oper sind 27 der preisgekrönten Componisten gedrungen, darunter befinden sich als bekanntere Namen Chelard, Herold, Panseron, Halévy, Thomas, Monfort, Boisselot, Maillart, Massé, Prevost.

ANZEIGER.

[188] Demnächst erscheint und ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen

componirt von

Ferdinand Hiller.

Op. 106.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

[189] **Echt Römische Darmsaiten**

empfiehlt

C. F. Leede in Leipzig.

[190] Soeben ist bei **Breitkopf und Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Mazurkas

für das Pianoforte

von

Fr. Chopin.

Einzel-Ausgabe.

Nr.					Nr.				
1.	Op. 17.	Nr. 1.	in B .	5 Ngr.	14.	Op. 33.	Nr. 2.	in D	10 Ngr.
2.	– 17.	– 2.	– E m.	5 –	15.	– 33.	– 3.	– C	5 –
3.	– 17.	– 3.	– As	5 –	16.	– 33.	– 4.	– H m.	12½ –
4.	– 17.	– 4.	– A m.	7½ –	17.	– 41.	– 1.	– Cis m.	10 –
5.	– 24.	– 1.	– G m.	5 –	18.	– 41.	– 2.	– E m.	5 –
6.	– 24.	– 2.	– C	7½ –	19.	– 41.	– 3.	– H	5 –
7.	– 24.	– 3.	– As	5 –	20.	– 41.	– 4.	– As	5 –
8.	– 24.	– 4.	– B m.	10 –	21.	– 56.	– 1.	– H	10 –
9.	– 30.	– 1.	– C m.	5 –	22.	– 56.	– 2.	– C	5 –
10.	– 30.	– 2.	– H m.	5 –	23.	– 56.	– 3.	– C m.	10 –
11.	– 30.	– 3.	– Des	7½ –	24.	– 63.	– 1.	– H	7½ –
12.	– 30.	– 4.	– Cis m.	10 –	25.	– 63.	– 2.	– F m.	5 –
13.	– 33.	– 1.	– Cis m.	5 –	26.	– 63.	– 3.	– Cis m.	7½ –

[191]

Niels W. Gade's Werke

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Rtl.	Ngr.
Ouverture, Nachklänge von Ossian.		
Partitur	1	15
Orchesterstimmen	2	15
Für 2 Pianoforte zu 8 Händen	1	20
Für Pianoforte zu 4 Händen	—	22½
Für Pianoforte zu 2 Händen	—	17½
Op. 6. **Sonate** für Pfte. und Violine	1	20
Op. 8. **Quintett** f. 2 Violinen, 2 Violas und Bass	3	—
Op. 9. **9 Lieder** für 2 Soprane mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Op. 10. **Zweite Symphonie** für Orchester in E dur.		
Partitur	5	—
Orchesterstimmen	6	—
Für Pianoforte zu 4 Händen	2	—
Op. 11. **Sechs Gesänge** für 4 Männerstimmen	1	—
Partitur einzeln	—	10
Jede Stimme à 5 Ngr.	—	20
Op. 12. **Comala.** Dramat. Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester.		
Partitur (geschrieben) n.	10	—
Orchesterst. (geschrieben) n.	13	10
Clavierauszug mit Text	3	10
Ders. f. Pianoforte zu 4 Händen	2	15
Ders. f. Pianoforte zu 2 Händen	1	15
Die Singstimmen complet	2	20
Solostimmen	—	25
8 Chorstimmen à 7½ Ngr.	2	—
Text dazu n.	—	2
Op. 14. **Ouverture** für Orchester in C dur.		
Partitur (geschrieben) n.	2	10
Orchesterstimmen	3	—
Op. 14. **Ouverture** für Orchester in C dur.		
Für Pianoforte zu 4 Händen	—	25
Für Pianoforte zu 2 Händen	—	20
Op. 15. **Dritte Symphonie** für Orchester in A moll.		
Partitur	5	—
Orchesterstimmen	6	—
Für Pianoforte zu 4 Händen	2	—
Op. 17. **Ottetto** für 4 Violinen, 2 Violas und 2 Violoncellos	3	20
Op. 21. **Sonate** für Pianoforte und Violine in D moll	1	20
Op. 22. **3 Tonstücke** für die Orgel in F dur, C dur und A moll	—	20
Op. 23. **Frühlings-Phantasie.** Concertstück für 4 Solostimmen, Orchester und Pianoforte.		
Partitur	5	—
Pianoforte-, Solo- und Orchesterstimmen	6	—
Orchesterstimmen apart	4	5
Solostimmen apart	—	20
Pianofortestimme apart	1	5
Klavierauszug mit Text	2	—
Für Pianoforte zu 4 Hdn. arr.	2	—
Op. 25. **Fünfte Symphonie** für Orchester in D moll.		
Partitur	5	—
Orchesterstimmen	7	—
Für Pianoforte zu 4 Hdn. arr.	2	20
Op. 27. **Arabeske** für das Pianoforte	—	20
Op. 28. **Sonate** f. das Pfte. in E moll	1	5
Op. 31. **Volkstänze.** Fantasiestücke für das Pianoforte	—	25
Op. 31. **Volkstänze.** Fantasiestücke für das Pianoforte. Einzeln: Nr. 1. 7½ Ngr. Nr. 2. 5 Ngr. Nr. 3. 7½ Ngr. Nr. 4. 10 Ngr.		
Op. 33. **Fünf Lieder** für 4 Männerstimmen	1	15
Partitur einzeln	—	15
Jede Singstimme à 7½ Ngr.	1	—
Op. 35. **Frühlingsbotschaft.** Concertstück für Chor und Orchester.		
Partitur	2	—
Orchesterstimmen	1	25
Klavierauszug mit Text	—	25
Klavierauszug zu 4 Hdn. arr.	—	25
Chorstimmen à 2½ Ngr.	—	10
Op. 37. **Hamlet.** Ouverture für Orchester.		
Partitur	1	20
Orchesterstimmen	3	10
Für Pianoforte zu 4 Hdn. arr.	—	25
Op. 38. **Fünf Gesänge** für 4 Männerstimmen	1	5
Partitur einzeln	—	15
Jede Stimme zu 5 Ngr.	—	20
Op. 40. **Die heilige Nacht.** Concertstück für Alt-Solo, Chor und Orchester nach dem Gedicht: Die Christnacht von Aug. von Platen.		
Partitur	3	10
Orchesterstimmen	3	—
Klavierauszug	1	15
Die Singstimmen complet	—	25
Solostimmen	—	2½
Chorstimmen: Sopran I u. II. Alt I u. II. Tenor I u. II. Bass I u. II à 2½ Ngr.	—	20

☞ Streichquartette, sowie einzelne Singstimmen zu den Chor- und mehrstimmigen Gesangwerken werden in beliebiger Anzahl, den Bogen zu 5 Ngr., abgegeben.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 12. August 1863. **Nr. 33.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: David Strauss und die neunte Symphonie (Schluss). — Kritische Anzeigen (Italienische Orgelmusik. — Kammermusik). — Ludwig Senfl und Markgraf Albrecht, Herzog in Preussen. Von Moritz Fürstenau. — Bericht aus Berlin. — Nachrichten. — Anzeiger.

David Strauss und die neunte Symphonie.

(Schluss.)

War es die Absicht Beethoven's, symbolisch das homo homini Deus darzustellen, so hätte er den Stimmen eine grössere Selbständigkeit geben und ihnen ihre Eigenthümlichkeit lassen müssen, die doch der Gesang dem Orchester gegenüber besitzt. Statt dessen sieht Strauss die Stimmen so untergeordnet, so unentsprechend ihrer symbolischen Würde, lediglich als Instrumente behandelt. Hätte ihn das nicht überhaupt an der ganzen Symboldeutung zweifelhaft machen können? Doch er hält daran fest, und giebt uns noch einen weitern Vergleich zu hören: Vocales und Instrumentales verhalte sich wie Gemaltes und Plastisches. »Wenn nun ein Künstler Beine, Leib, Brust, Arme einer Figur aus farblosem Marmor fertigte, und zum Kopf gekommen, sagte: Nein, das geht so nicht, dem Kopf dem muss ich Farben geben; würde man nicht unfehlbar denken, der Mann sei toll geworden? Ob das aber nicht genau der Fall der neunten Symphonie ist?«

Ja, ja! Vergleiche sind so billig wie Brombeeren; darum kann man aber auch verlangen, dass die Vergleiche passen, wenn man sie anwendet. Und das ist auch sehr billig, irgend etwas Geschmackloses als fremde Meinung aufzustellen, um es dann mit dem Bannstrahl des Spottes niederzuschleudern. Es ist sogar beleidigend, zu sagen: Höre, wenn du die und die dumme Ansicht hättest, gehörtest du ins Tollhaus. Man muthet eben Niemandem ohne Weiteres dergleichen zu.

Hiermit glaubt Strauss das Unschöne und Lächerliche der Verbindung des Chors mit der Symphonie dargethan zu haben. Ob dieselbe nothwendig gewesen, frägt er weiter. »Die Entwicklungsgeschichte der Kunst hat eine Grenzlinie zwischen Vocal- und Instrumentalmusik gezogen. Letztere kommt ausser ihrer unvermischten Gestalt auch als Begleitung und Einleitung zu der ersteren vor, wie im historischen Bilde die menschlichen Figuren von landschaftlichen Parthien umgeben sein können. Einleitend bereitet die Instrumentalmusik die durch den Eintritt der Menschenstimme sich darlegende Stimmung vor (vergl. die Introduction des Messias) oder drückt als Ouvertüre den von der Oper in der Weise der dramatischen oder lyrisch-epischen Vocalmusik dargestellten Inhalt in der Weise der reinen Instrumentalmusik aus. Dass wohl die Instrumentalmusik, niemals aber die Vocalmusik die begleitende Rolle spielen darf, erklärt sich aus demselben Umstande wie das andere, dass Menschenstimme als Einleitung zu einem Stück reiner Instrumentalmusik ein Unding wäre: aus der grösseren Bestimmtheit, welche der Vocalmusik aus der Anlehnung an das Wort, und der unmittelbareren Seelenhaftigkeit, die ihr aus dem Organ der Menschenstimme erwächst.«

»In unserer Symphonie geht zwar auch die Instrumentalmusik der Vocalmusik voraus, aber weder als Introduction, noch als Ouvertüre, welche überdies, schon äusserlich genommen, doch nicht grösser sein dürften, als das einzuleitende Werk selbst. Nicht als Ouvertüre; denn sie fasst den Inhalt des Chores nicht in ihrer Weise zusammen; im Gegentheil, sie enthält von diesem Inhalt gar nichts, sie sucht ihn blos und drängt darnach hin. Auch nicht als Introduction; denn sie bereitet nicht einen ersten vocalen Satz blos vor, der sich dann in einer Reihe von Sätzen und Situationen fortentwickelt, sondern umgekehrt durchläuft sie selbst eine Reihe von Sätzen und Stimmungsentwicklungen, während der Chor verhältnissmässig nur noch eine Stimmung zu entwickeln hat.«

Hier sind wir endlich auf musikalischem Boden und werden zur richtigen Anschauung gelangen, zu der auch Strauss gekommen wäre, hätte er sich nicht das Ziel verrücken lassen. Denn indem er sagt, die drei ersten Sätze der Symphonie suchten den Inhalt des letzten und drängten darnach hin, legt er den Kern des Werkes bloss. Nur dass er ihm nicht mundet.

»Der Eintritt des Chors in das Orchesterwerk zerstört die Einheit. Wollte Beethoven seinen Gedankengang den Instrumenten darzustellen überlassen, so musste er bei ihnen bleiben, oder er durfte ihnen überhaupt nicht die Aufgabe anvertrauen. Dann bot ihm die Vocalmusik in Verbindung mit dem Worte sich dar. Stellt er sich auf den einen Standort, so muss er sich auch auf ihn beschränken: Grenzüberschreitungen sind nicht statthaft. Nun lässt er sich mit dem Orchester so ernstlich, so tief und anhaltend ein, als wäre es das befähigte Organ, allen Inhalt seiner Gefühle in sich aufzunehmen, um sie schliesslich bei Seite zu werfen und nach der menschlichen Stimme als dem allein hierzu ausreichenden Organe zu greifen. Er hatte die Instrumente für die eine Art der Empfindung offenbar ganz ausreichend gefunden, des Schmerzes nämlich in allen seinen Formen und Farben: nur zum Ausdruck der andern Hauptart von Gefühlen, der freudigen, soll sie nicht ausreichen; der soll die Zuhülfenahme der Menschenstimme unerlässlich sein.«

Wiederum also werden Beethoven Gedanken untergelegt, um gleich darauf widerlegt zu werden. »Nicht blos die Freude, auch den Schmerz vermag nur sie in seiner ganzen Tiefe und Innigkeit auszudrücken und soweit die Instrumentalmusik das eine kann, kann sie auch das andere; einen rein instrumental geschürzten Knoten zu lösen, bedarf es keines vocalen Deus ex machina, oder wer vermisst denn einen solchen in der C moll- oder A dur-Symphonie?«

»Nur die Vocalmusik, nur sie vermag Freude, nur sie den Schmerz in seiner ganzen Tiefe und Innigkeit auszudrücken.« Ich wüsste nicht, wiefern der Instrumentalmusik die »unmittelbare Seelenhaftigkeit« allein für das Gebiet des Schmerzes zugefallen sein und für die Freude fehlen sollte. Strauss beruft sich vorher auf die Entwicklungsgeschichte der Musik. Er wird vor der neunten Symphonie eine grosse Zahl von Werken finden, in denen die Freude in vollstem Glanze von Instrumenten sich darstellt; von tobender Lustigkeit bis zur stillsten, tiefsten und innigsten Seligkeit sind alle Grade freudiger Erregung namentlich von Beethoven geschildert worden. Er hätte also auch hier ein freudiges Finale nur Instrumenten zutheilen können. Von Misstrauen in die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters kann gar nicht die Rede sein.

Was nennt nun aber auch Strauss den Inhalt der ersten drei Sätze? Schmerz. Das Finale enthält Freude.

Ja, nun möchte ich noch einmal ganz von vorne anfangen und davon reden, wie vor ungefähr hundert Jahren, als man begann über die in Musik darstellbaren Stimmungen nachzudenken, die beiden Kategorien Freud' und Leid aufgestellt wurden. Weiter hörte man damals nichts aus der Musik heraus. Und doch lag mehr darin. Sind auch seitdem manche Jahre ins Land gegangen und in jedem Jahr ist man fortgeschritten in der Erkenntniss der Allmacht der Kunst, welche den verborgensten Regungen des Seelenlebens, Stimmungen, Temperamenten, Charakteren nachfolgen und sie darstellen kann, treuer und wahrer, als mit Wort und Farbe oder Meissel möglich ist. Und nun steht Jemand vor dem Orchesterwerke, das eine lange und herrliche Reihe symphonischer Schöpfungen abschliesst, hat nur davon gehört, dass sich musikalisch Freude und Schmerz wiedergeben lasse und findet es überflüssig, zu ihrer Darstellung verschiedene Mittel anzuwenden. Dazu käme noch, dass dieser Schlusschor, welcher den Schwerpunkt des Werkes verrücke, »gerade das Platteste in der ganzen Symphonie« sei. Allerdings er (Strauss) sei ein beschränkter Kopf; er glaube selbst an seine musikalische Bornirtheit, da ihm von allen Seiten versichert werde, dass er hinter dem Fortschritt der Zeit zurückgeblieben. Ist das aber eine Weise zu reden? Ich kannte in einer Gesellschaft einen Herrn, der die Gelegenheit vom Zaun brach, um uns zu sagen, wir wären sämmtlich Esel, er selbst natürlich erst recht. Oder mit andern Worten auch, wir dächten so, er anders, er wäre freilich bornirt etc. Das ist eine recht unbescheidene Bescheidenheit, denn Niemand wird sich bemühen, lange Auseinandersetzungen zu machen, um schliesslich zu erlauben, nichts davon anzunehmen, da es doch alles nur aus seinem beschränkten Kopf entsprungen und ohne Anspruch auf Glaubwürdigkeit sei. Warum dann nicht lieber schweigen?

Ich habe gezeigt, worin die Veranlassung zu dem Angriff gegen die Symphonie zu suchen war; habe die Berechtigung symbolischer Auslegung bestritten und die Kategorien der Freude und ihres Gegentheils für unzureichend erklärt. Der Symphonie selber sind alle diese Besprechungen nicht sehr nahe gekommen. Ich finde nur ausser der Bezeichnung des Finales als des Plattesten der Symphonie den Inhalt der drei Sätze angegeben, einmal als Schmerz, sodann als Suchen und Drängen nach dem Inhalt des vierten Satzes.

Wie wenig Ursache Strauss hatte, von dieser richtig gefundenen Idee des Werkes abzugehen, lehrt deutlich der Beginn des Schlusssatzes. Drei Theile der Symphonie sind verklungen, konnten sie dem Herzen Frieden geben? — nein, nein! ruft es heftig in dem Fünftöne-Akkord. »Sollte nicht dennoch«, beginnen die Recitative, »in den dahingerauschten Tönen zu finden sein, was ich suche?« Nein, ruft es nochmals. Und nun schreitet der erste Satz vor des Geistes Auge vorüber, in der Partitur angedeutet durch die Anfangstakte. Die beredte Sprache des Recitativs weist ihn zurück und weist das Scherzo zurück und mit Thränen im Auge auch das Adagio. In diesem wehmuthvollen Augenblicke dämmert von ferne die Erinnerung an den Volksgesang auf — »Gefunden!« ruft das Recitativ; still vor sich hinsingend, nimmt der Tondichter die ganze Melodie auf, die dann lauter und lauter erschallt, vom ganzen Chor der Instrumente. Nur noch die Worte fehlen: »Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen«, so sollte der Chorführer die Brüder zum Gesange auffordern. Beethoven hat diese Anrede vertauscht mit der jetzt in der Partitur stehenden, welche nur das wiederholt, was die Instrumental-Recitative gesprochen und zu der als ungenau gerügten Auslegung durch den Ausdruck freudenvollere verleitet hat. Einzig dadurch ist auch Strauss zu seinem bedenklichen Tadel, der Satz sei platt, geführt worden. Er glaubte, es käme ein Bild der Freude, und weil er das nicht hörte, was er erwartet hatte, sagt er: wie platt! Er hat sich hier eben geirrt. Ist er denn nicht Zeuge gewesen, wie bei dem Allegro assai der Celli und Bässe, als sie zuerst die Melodie unisono vortragen, auf die ganze Versammlung sich der Geist der Andacht senkte? Las er nicht die Begeisterung in dem Angesicht der Sänger, als sie die Worte des Dichters anstimmten? Ich kann das *Allegro assai vivace alla Marcia* nicht hören, ohne unmittelbar vor Augen zu sehen, wie froh die Sonnen dahinfliegen durch des Himmels weiten Plan. Das ist die Musik der Sphären, der Reigen der Welten, den Pythagoras sich rühmte gehört zu haben; ein Klang, nach dem sich Jahrtausende hindurch das Ohr phantasievoller Himmelsforscher gesehnet. Wenn dann noch der Eindruck gesteigert werden kann, geschieht es bei den Worten: »Ihr stürzt nieder?« *Adagio non troppo ma devoto.*

Was hat Schumann geantwortet, als er Henriette Voigt die Worte in den Mund legte: »Ich bin der Blinde, der vor dem Strassburger Münster steht, seine Glocken hört, aber den Eingang nicht findet.« — »»Wer wird den Blinden schelten, wenn er vor dem Münster steht und nichts zu sagen weiss? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn oben die Glocken läuten.«« So sprach Eusebius, und dies Wort gilt dem Publikum nicht minder, wie befangenen Kritikern, Lobern und Tadlern in gleicher Weise, denn man kann ohne Verstand loben und unverständig tadeln.

Noch ein Wort über das Recht des Chors in der Symphonie. Die geschichtliche Entwicklung derselben hat dem Finale einen volksthümlicheren Inhalt angewiesen. Schon bei Haydn klingt nach den einsameren Variationen und Menuetten das Rondo so ganz anders, als ob wir wogende Menschenmassen beieinander sähen. Oder in Mozart's G moll-Symphonie, ich hebe nur die eine heraus, hört man nicht in den machtvollen Tutti und in dem ganzen breiten Zuge der Melodie mächtigen Chorgesang? Sind im Finale der Eroica andere Bilder als die Schaaren der heimkeh-

renden Krieger, die mit Sang und Klang die väterlichen Fluren begrüssen? Folgt nicht dem Helden der C moll-Symphonie ein ganzes Volk im Triumphzuge? Menschen sehen wir in brausender Lust miteinander im A dur-Finale und fromme Hirten bringen nach Gewitterstürmen ihren Dankgesang dar. Und wenn man alle diese Schlusssätze spielen hört, es möchte einem die Brust zerspringen, um mit einzustimmen in diese Chöre. Das sollte Beethoven nie selber gefühlt haben? Und wenn er nun diesen Gedanken zur Ausführung bringt und das in so herrlicher Weise, da kommen Leute mit vorgefassten Meinungen und Constructionen a priori und wollen den neuen Wein in alte Schläuche fassen.*)

Es kann uns Musikern nur erwünscht sein, wenn geistvolle Männer aus andern Gebieten des Wissens unsere Kunst in den Kreis ihrer Beobachtung hineinziehen. Doch ist nicht jeder ein Thibaut, Jahn oder Helmholtz.

Joh. Hermann.

Kritische Anzeigen.

Italienische Orgelmusik.

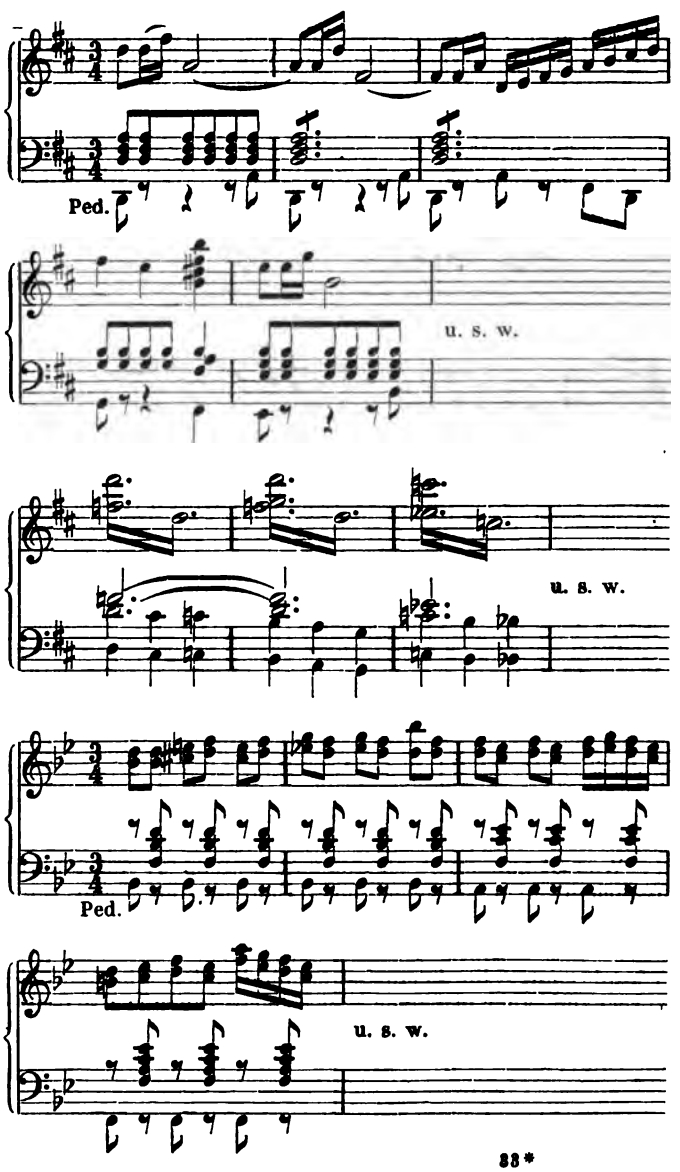
—*a*— Ungläubig dreinschauend hat wohl Mancher aus dem Munde von Reisenden oder auch aus öffentlichen Blättern vernommen, dass die Organisten in Italien, in dem Lande, wo ein Palestrina die Kirchenmusik reformirte, wo sich für diese Gattung an verschiedenen Orten höchst einflussreiche »Schulen« bildeten und wo noch heute fleissige Forscher (leider oft vergebens) die Bibliotheken durchwühlen, um noch mehr von jenen Schätzen zu entdecken, dass die Organisten daselbst während des Gottesdienstes, ja während der heiligsten Momente desselben, Tänze, Märsche und dergleichen zur allgemeinen »Erbauung« vortragen. Man staunt, schüttelt den Kopf und denkt sich wohl: Nun! das wird in kleinen Orten, in Dörfern u. s. w. möglich sein, wie es ja im deutschen katholischen Süden auch nicht viel besser hergeht; sind doch die »Landmessen«, die man da beim »Hochamte« aufführt, selbst nicht weit vom »Ländler« und vom Marsch entfernt; gar zu feine und aufmerksame Ohren wollen sogar bemerkt haben, dass sich diese »Ländler- und Schnaderhipfel«-Motive zuweilen bis in die grossen Residenzen, ja bis in die Hofcapellen verirren. Im Hinblick auf diese halb traurigen, halb komischen Erscheinungen tröstet sich dann wohl der Beobachter über unsere ungeschickten Landschullehrer und ihre gräulichen Vor- und Zwischenspiele auf der Orgel, denn er weiss doch, dass dergleichen auf dem Lande eben nicht leicht zu beseitigen ist, dass in den Städten dagegen die Organisten zumeist wackere Musiker sind, ja nicht selten Künstler von erstem Rang und echter Bildung, denen es nicht in den Sinn kommt, ihr schönes und heiliges Instrument durch gemeine Klänge und Rhythmen zu entweihen.

Doch lieber Leser, wenn du etwa wirklich meinst, auch in Italien sei das eben nur auf dem Lande so schlimm, — in Rom, in der päpstlichen Capelle, da werde es wohl aus einem andern Ton gehen, wenn du das meinst, so müssen wir dich heute gründlich aus dem schönen Wahn reissen, und dir sagen, dass das schöne Land, wo die Citronen blühen, in kirchenmusikalischer Beziehung auf einen Punkt gesunken ist, den man kaum sich vorstellen konnte, bevor nicht schwarz auf weiss mit deutlichen Notenköpfen die nackte Wahrheit dasteht.

Vor uns liegt ein eben erschienener dicker Pakt unter dem Titel:

12 Sonate per Organo, composte dal Mo. Girolamo Barbiere (da Piacenza), Membro della Congregazione ed Accademia Pontificia di S. Cecilia in Roma nella sezione dei Maestri di Cappella. Milano, Ricordi.

Der erste Anblick der 6 Hefte, in welche die 12 »Sonaten« vertheilt sind, imponirt durch Schönheit von Druck und Papier, ja sogar durch einen Schimmer von musikalischer Cultur, da die Sachen auf drei Zeilen, also mit obligatem Pedal geschrieben sind. Hiermit hat aber auch die Freude ein Ende, und wem sich der musikalische Inhalt aufthut, der kann sich wohl eines Lächelns nicht erwehren. Von Contrapunkt, Canon, Fuge u. dgl. in allen 12 Sonaten keine Spur. Dagegen durchgängig ein Styl, der sich nur durch ein paar Beispiele anschaulich machen lässt, die hier folgen mögen:



*) Wir haben dem Obigen nur noch zur Vermeidung von Missverständnissen beizufügen, dass die Verwendung der Menschenstimme oder des Chors in der Symphonie unserer Ueberzeugung nach nichts Anderes als etwas ganz Ausnahmsweises sein kann, etwas, was nur ein Beethoven wagen durfte und mit Erfolg ausführen konnte, etwas, was nur der ausserordentlich sprechende Charakter seiner Musik bei eminenter künstlerischer Vollendung seiner Technik plausibel macht. Ebenso wenig wird je der zweite Theil des »Faust« maassgebend sein für die Gestaltung des Dramas. Die Red.

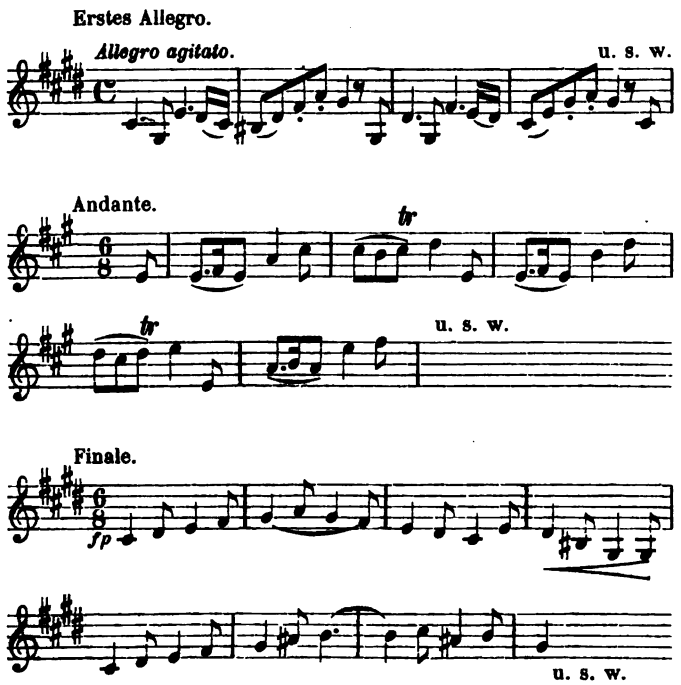
In dieser Weise geht es durch die 12 Sonaten, deren jede meist zwei Sätze hat, fort. Manche sind mit »marziale« bezeichnet, wobei dann auch die Bässe durch Schläge der türkischen Trommel verschärft werden.

Wenn nun die *Membri della Congregazione ed Accademia Pontificia* auf der Orgel so musiciren, wenn diesen der Sinn und das Gefühl für das Musikalische und dem Instrument Entsprechende so vollständig verloren gegangen ist, wie mag es dann um die kleineren Leute bestellt sein!

Kammermusik.

Otto Bach. Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (Nr. 1. In Cis-moll). Op. 7. Leipzig und New-York, J. Schuberth und Comp. Pr. 3⅗ Thlr.

—*a*— Der Verfasser hat sich bei verschiedenen Gelegenheiten als eifriger Parteigänger der »neudeutschen Schule« öffentlich bemerklich gemacht. Das geht uns weiter nicht an: Jeder sehe, wie er's treibe. Wir bemerken es hier nur, um auf die wundersame Uebereinstimmung hinzuweisen, in welcher sein Schaffen als Componist mit seinen Ueberzeugungen steht. Das vorliegende Trio ist nämlich weder im neudeutschen, noch im classischen, sondern im Rococcostyl geschrieben, wie die folgenden Themen zur Genüge zeigen:



Was ist nun ernstlich gemeint und basirt auf innerer Wahrheit: das Schaffen dieses Componisten, oder seine Ueberzeugungen als Musiker?

Zu einer eingehenderen Recension bietet das Trio keine Veranlassung. Die Factur ist anständig, den Themen entsprechend, aber in keiner Weise hervorragend; das Ganze ziemlich lang, die Clavierstimme (mit den beiden Streichinstrumenten in Partitur) zählt 50 Seiten zu 4 Systemen.

Ludwig Senfl und Markgraf Albrecht, Herzog in Preussen.

Von Moritz Fürstenau.

Der Specialforschung im Gebiete der Musikgeschichte hat sich in neuerer Zeit ein so weites Feld eröffnet, dass jeder nur einigermaassen werthvolle Beitrag in dieser Beziehung gewiss willkommen genannt werden darf.

Eine nicht uninteressante Fundgrube bieten dem forschenden Geschichtsfreunde die Archive namentlich über die persönlichen Verhältnisse der Musiker früherer Jahrhunderte, insbesondere über den Verkehr mit ihren Zeitgenossen. Am besten geben stets Briefe hierüber Aufschluss, da solche meist sehr charakteristisch die Art und Weise des Schreibenden bezeichnen.

Je seltener solche Schriftstücke namentlich aus ältern Zeiten sind, um so gerechtfertigter erscheint die Mittheilung derer, welche durch einen glücklichen Zufall erhalten worden sind oder bisher in den Archiven verborgen gelegen haben. Die Briefe, welche ich zunächst bekannt machen will, sind von dem berühmten Componisten Ludwig Senfl an Albrecht, Markgrafen von Brandenburg und Herzog in Preussen, gerichtet. *)

Dieser gelehrte und kunstsinnige Fürst, über den ich bereits in Nr. 16 dieser Zeitung einige Notizen gegeben habe (unter Mittheilung zweier Briefe Johann Walther's an ihn), residirte in Königsberg, hielt sich dort eine eigene Capelle und pflegte die Musik, namentlich den Kirchengesang, auf das Lebhafteste. »Namentlich gewann unter seiner Regierung das von der alten Kirche bisher daniedergehaltene deutsche geistliche Lied, als wichtiges Beförderungsmittel der Reformation, eine hohe Bedeutung.«**) Ihm sind die ersten Anfänge jener preussischen Tonschule zu danken, als deren Hauptträger später Eccard u. A. auftraten. Doch nicht allein im eigenen Lande unterstützte der kunstsinnige Herzog die Kunst und die Künstler, auch über die Grenzen desselben hinaus erstreckte sich sein Eifer, die edle Musica zu fördern und deren Jünger von seiner Werthschätzung zu überzeugen. So stand er denn bald im Verkehr mit vielen tüchtigen Musikern seiner Zeit. Mit besonderer Vorliebe scheint er Ludwig Senfl in München gewogen gewesen zu sein, wenigstens bezeugen dies mehrere Briefe dieses Meisters, sowie einige andere in dessen Auftrage an den Markgrafen gerichtete Schreiben. Bevor ich erstere mittheile, seien mir einige Worte über Senfl selbst erlaubt.

Die biographischen Nachrichten über den obigen Meister sind bisher sehr spärlich geflossen. Nach Glarean***) war er aus Zürich, nach Simon Minervius†) aus Basel (wahrscheinlich um 1490) gebürtig. Beide kommen jedoch darin überein, dass er den ersten Singunterricht in letzterer Stadt genossen, von da nach Innsbruck gegangen und in die Capelle Kaiser Maximilian I. eingetreten sei, wo ihn der berühmte Capellmeister Heinrich Isaac unterrichtet habe. Später ward er Capellmeister der Herzöge von Baiern, Wilhelm's IV. und Albert's V. Mit Bestimmtheit lässt sich sein Aufenthalt in München zuerst um's Jahr 1526 nachweisen. ††) Bald nach der Mitte des Jahrhunderts scheint

*) Vergl. die Zeitschrift Germania. Leipzig, 1852. 8. Dort berührt Herr Professor und Geh.-Rath Joh. Voigt (S. 207 ff.) in einem längern interessanten Aufsatze »Deutsche Musik im 16. Jahrhundert, insbesondere am Hofe Albrecht's von Preussen« in Kürze diesen Briefwechsel.

**) G. Döring. Zur Geschichte der Musik in Preussen. Elbing, 1852. 8. Erste Lieferung S. 15.

***) Dodecachordon S. 221. 331. 444.

†) In der Widmungsrede der vierstimmigen Sätze des Senfl über die Horazischen Maasse an Bartholomäus Schrenk, Patricier und Bürgermeister zu München. Das Werk selbst gab Minervius 1534 bei Hironimus Formschneider in Nürnberg heraus. Vergl. Becker, die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig, 1855. col. 295. Winterfeld, evangelischer Kirchengesang. Th. I S. 16 etc.

††) Vergl. Becker a. a. O. col. 116.

sein Tod erfolgt zu sein. Georg Forster nennt ihn in der Vorrede zum 5. Theile seiner bekannten deutschen Liedersammlung (den 31. Januar 1556) bereits »Hern Ludwig Senfol seliger.«*) Der Meister gilt noch jetzt als einer der berühmtesten Tonsetzer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; er war zu seiner Zeit ausserordentlich geschätzt und ward von Fürsten, Gelehrten und Kunstgenossen hoch geehrt. Sein freundschaftliches Verhältniss zu Luther ist allgemein bekannt und oft besprochen worden. Auch mit andern Führern der Reformation stand er im besten Vernehmen, trotzdem er guter Katholik war und streng katholischen Fürsten diente.**)

Herzog Albrecht von Preussen hatte sich an Senfl gewendet, um einige Compositionen von ihm für seine Capelle zu erlangen, welche ihm der Meister im Jahr 1531 auch geschickt hatte. Es war ihm dafür ein Geschenk von 22 Ellen preussischen Damasts zugesagt worden, das er jedoch nicht erhalten. Darüber, sowie über seine fernere Dienstbereitwilligkeit, unter Beilage neuer Musikalien, schrieb nun Senfl, d. d. München 1. August 1532, an den Herzog:***)

»Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten und herren Herren Albrechten Marggraven zu Brandenburg in Preyssen Herzog und meinem genedigisten herren.

Durchleuchtiger Hochgeborner Furst und genedigister herr. Mir zweiffelt gar nit E. F. G. (Euer Fürstliche Gnaden) tragen genedigs wissen, das ich auff derselben zuschreiben verschiner Jar etlich Motetten und gesang zu undertenigem gefallen in sechs eingepunten swartzen piechten (Büchern) überantwurten hab lassen. Dargegen mir in namen E. F. G. durch Michln Spilberger dazumall derselben Canntzler ain erung (Ehrengeschenk) mit zweiundzwaintzigkk ellen preissischen tamast zugesagt. Wiewoll mir derselb bisher nit geantwurt (geschickt) worden ist, aber wie ich gedenckt nit E. F. G., sunder der nachlässiger schuld, denen sollichs zu thuen bevolhen worden ist. Wie dann E. F. G. das ab hiebeyligenden sendbrieff von ermelten Spilberger ausgangen genediglichen zu vernemen haben. Ist darnach an E. F. G. mein underthenig Bitt, den ersten bevelch des tamasts widerumben zu erneuern, und damit aber E. F. G. in gnaden vernemen, das ich derselben noch nit gar vergessen hab, so schick ich E. F. G. hiemit ain claine music mit dem erpieten, was ich guets neus uberkome, E. F. G. nimer damit zu vergessen, sunder pald mer etwas zu schickhen. Und ob mir E. F. G. zu gnaden was zuschickhen wollten, ist mein underthenig Beger (Begehr) mir dasselb E. F. G. Canczler zu Annoltzpach Jorgen Vogler zu antwurten bevelhen, Alda es mir gewislich zugestellt würdt. Das erpeut ich mich umb E. F. G. in aller underthenigkait zu verdienen, dem ich mich alls meinem genedigisten herrn in underthenigkait bevelhen thue.

Datum München den ersten Augusti Anno XXXII.

E. F. G.
Undertheniger Ludwig Sennffl
genannt Sweitzer Furstlicher
Componist zu München.«

Der nächste mir vorliegende Brief vom Jahr 1535 ist ein Danksagungsschreiben für einen vom Herzog erhaltenen vergoldeten Doppelbecher mit dem Wappen Albrecht's und seiner Gemahlin verziert, 50 Gulden an Werth, sowie für 50 Gulden baares Geld. Zugleich hatte ihm der kunstliebende Fürst »drei Tenore« (d. h. Melodien) mit sammt dem Text zu kunstvollem mehrstimmigem Satze geschickt. Senfl sendete zugleich mit seinem Brief die vierstimmigen Bearbeitungen dieser Melodien, sowie noch einige andere Musikstücke. Ferner bittet er um weitere Arbeit und um Angabe »auf was Manier der Herzog dieselbe haben wolle«. Das Schreiben lautet wortgetreu:

»Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten und Herren, Herren Albrechten, Marggrafen zu Brandenburg in Preussen Herzog etc.

Gnediger Herr, von E. F. G. ist mir ein schreiben sampt dreien Tenoren und Texten vor langer Zeyt überantwortet worden, Darinn ich E. F. G. gnedigen willen ainer Furstlichen vereerung underthaenigklich vernomen, aber nachmalen gemelte Furstliche vereerung und schankung durch den hochgelerten Herren Doctor Joann Apel*) aus E. F. G. Hayssen (?) mit höchsten Freiden vernomen, Nemlichen dergestallt, das gedachter Doctor Apel mir von wegen und in Namen E. F. G. durch Herren Hieronimus Bomgartner Burgern und des Rats zu Nueremberg hat lassen antwurten geen München Ein schone zwifache vergulte schewren (Becher) aufs pest gemacht auf Funfftzig gulden Rein. (Rheinisch) und auf paiden poden E. F. G. und derselben gemahel meiner gnedigsten Frawen Klainat und wappen, dabey auch Funfftzig gulden Rein. an gellt (Geld) und gutter Muntz. Der Furstlichen hohen gaben und grossen Vereerung sag Ich sambt meiner lieben hausfrawen hochsten und underthenigsten Dankh, Erkenn mich auch pillich, das Ich solch Furstliche gab weder mit vor (früher) an E. F. G. gesannten, noch ytziger hiemit gesannter Music lang nit verdienen kan, Wiewol Ich E. F. G. des hochtrefflichen verstands wol erkenn, E. F. G. werden meinen klainen underthenigen Vleys und willen darfur gnedigklich annemen und die Musicam, so Ich yetz E. F. G. übersende, in gnedigen willen emphahen. Es seind E. F. G. drey gesannt Tenores mit vier stimben gesetzt, dabey ubersende Ich auch ein klaine dannkhsagung umb E. F. G. furstliche vereerung mit sex stimen gesetzt und intituliert also, Quid retribuam domino pro omnibus quae retribuit mihi: Calicem salutaris accipiam, et nomen domini invocabo. Darzu schickh Ich E. F. G. zwei psallm, ainen mit vieren (Stimmen), Deus in adiutorium meum intende, Den andern mit fuenfen, De profundis clamavi ad te, Domine, Dabey ist an E. F. G. mein underthenigist höchst pitt, wolle solch klaine und schlechte musica von mir in gnaden annemen, dabey auch Ich der Hoffnung bin, sofern die musica E. F. G. gefalln, E. F. G. werde mit der Zeit mir mer arbait in allen gnaden zusenden, dabey gnedigen bericht anzaigen, wie Ich künftige Musica, so mir zugesant wirt, machen, auch auf was Manier E. F. G. dieselben gern hetten, Will Ich underthenigists vleys so vil mir von got verliehen, in allem dem mir von E. F. G. zugesannt verrichten E. F. G. mich hiemit sambt meinem gemahel, die solcher furstlichen vereerung sonder gefallen tregt, underthenigist bevelhend. Wir wollen auch paide gegen got den almechtigen mit unserm armen gebet umb E. F. G. und derselben hochloblichen gemahl, meiner gnedigiste Frawen, geflissen sein umb deren lang leben und glückselig Regiment taeglich zu bitten.

Datum München afftermontag nach Margarethe im fünfunddreysigisten Jar.

E. F. G.
Underthenigister gehorsamster
Ludwig Sennfl.
genannt Schweytzer.«

Herzog Albrecht beehrte den wackren bescheidenen Meister

*) Vergl. Winterfeld a. a. O. S. 45. 168.

**) Ueber Senfl vergleiche ausser Winterfeld noch: Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, 1842. S. 644 ff. Biographischer Aufsatz von C. F. Becker. Fétis, Biographie universelle etc. Bruxelles 1844. T. 8. p. 185 squ.

***) Der Meister unterschrieb sich in sämmtlichen mir vorliegenden Briefen »Ludwig Sennfl genannt Sweitzer« (mitunter auch Schwytzer). In Druckwerken wird er Senfel, Senffl, auch Senfl genannt.

*) Ein Geschäftsfreund Senfl's in Königsberg.

wiederholt mit Aufträgen. Im Jahre 1537 entschuldigt sich Senfl, dass er so spät erst die Uebersendung der schon vor Jahresfrist beendeten Bearbeitung jener ihm abermals gesendeten Melodien bewerkstellige und giebt die Gründe dafür an. Sein Geschäftsfreund in Königsberg, Dr. Apel, war nämlich gestorben, weshalb er befürchtet haben mochte, seine Compositionen könnten nicht in die Hände des Herzogs gelangen. Da ihm dieser jedoch wiederum geschrieben und den Brief durch seinen Factor (Agenten) in Nürnberg (Georg Schultheis) hatte zustellen lassen in Begleitung von 10 Gulden rheinisch, trug Senfl kein Bedenken, die Musikstücke einzuschicken. Rührend erscheint die Bemerkung des Meisters, dass ihm das Geld sehr gelegen gekommen, da seine Hausfrau gerade zu der Zeit von einer Tochter entbunden worden sei. Der Brief lautet:

»Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten und herren Herren Albrechten Marggraven zu Brandenburg, in Preussen Hertzog etc.

Durchleuchtiger Hochgeborner Furst Genädiger herr. E. F. G. seien mein underthenig gehorsam willige Dienst zuvor berait. Genadiger Furst und herr. Ich möchte bei E. F. G. nicht on ursach der undankparkait und Nachlassigkeit geschetz werden, weil Ich also langsam auf E. F. G. zugesannte Music und Tenores mein underthenig dienst und arbait bei mir bishero hab ingehalten. Dann Ich nach abschaiden doctors Apells seligen gemellte E. F. G. Music nicht allain vertrawen hab wellen E. F. G. zu zusenden, sonder Niemandt auch von meinen aigen geselln sehen hab wellen lassen. Und warlich dieselbig vor Jars Fristen vorfertigt, bis Ich als heut dato E. F. G. gnedig schreiben von Nuremberg durch zusenden E. F. G. diener Georgen Schultheis emphangen, welcher Schultheis mir zwentzig gulden Rr. in Müntz und meinem gesellen herren lucasen vorm halben Jar X Fl. und yetz auch zehen von wegen E. F. G. zugesant hat, deren Ich E. F. G. underthenigen dankh sag. Denn eben an disem tag durch gottes gnad mein hausfrau (mit) einer Thochter niderkomen war, Darumb Ich dann E. F. G. vereerung insonderheit für ein glückh angenomen hab, Wann aber übersante Music und arbait nach E. F. G. gefallen gemacht, were mir warlich ein freid dann Ich E. F. G. fürstliche vereerung des fürstlichen vergullten trinckgeschirrs, auch dabei der funfftzig gulden in Müntz noch nit vergessen hab und bin gleich fro, das ich von E. F. G. vertrost bin, Ich solle was Music Ich E. F. G. zusenden wolle, gedachtem E. F. G. dienern Georgen Schultheisen zusenden, Des Ich auch hiemit in aller underthenigkait verpetschafft übersende, undertheniger hoffnung E. F. G. werde durch sollichen E. F. G. dienern Schultheisen, nach E. F. G. gelegenhait mir mit der Zeit allweg Ocasion der Music auch was E. F. G. furfellt zu machen geben, des Ich doch gern (so Ich yetz wider gewisse Potschafft mag haben) in allerunderthenigkait on verzug verfertigen will, E. F. G. mich hiemit in allerundertheniger dinstparkait bevelhend.

Dat. München 23. Mai im 37 Jar.

E. F. G.

Undertheniger gehorsamer
Ludwig Sennfll
F. Componist.«

Der in diesem Briefe erwähnte »Geselle« Senfl's, dem der Herzog ebenfalls Geld geschickt hatte, hiess Lucas Wagenrieder und war Caplan und Altist in der herzoglichen Capelle zu München. Er mag den Famulus seines Capellmeisters gemacht und die Abschriften für den Herzog besorgt haben; daneben suchte er auch noch andere Musikalienbestellungen für letztern zu erhalten und auszuführen. Er hatte für den Herzog jene im ersten Briefe Senfl's erwähnten 6 Stimmbücher, später noch andere Musikstücke geschrieben; darunter der vierstimmig gesetzte Psalm »Ecce quam bonum.« Er beklagte sich nun in einem Briefe an den Herzog (d. d. München 9. Februar 1536), dass er von jenem dem Senfl verehrten Geschenke (s. 2. Brief) »keinen Heller« erhalten habe. Er bittet um Berücksichtigung und erbietet sich zu ferneren Arbeiten, ersucht aber den Herzog, ihm ein Verzeichniss der in seinem Besitze befindlichen Werke von Senfl zukommen zu lassen, damit er »ein stukk nit zwaymal« schicke. In Folge dieses Briefes hatte er wahrscheinlich die oben von Senfl erwähnten 20 fl. erhalten. Das gewünschte Register (das Verzeichniss sämmtlicher herzoglicher Musikalien enthaltend) bekam er, wofür er in einem späteren Briefe dankt und zugleich »7 stukh zwo moteten oder evangelia, so Josquin seliger gemacht« schickte, »wie wol sie nit new aber ser guet und kunstlich sein.« Er bemerkt, dass im Register nur der dritte Theil des »vita in ligno« (von Josquin ?) verzeichnet sei, weshalb er die beiden ersten Theile, welche Senfl »dazu gemacht«, mitschicke. Noch sendete er »zween rüef (?) und zwey lied« (wahrscheinlich deutsche Volkslieder). Am 18. December 1536 schickte Wagenrieder durch Georg Schultheis in Nürnberg wiederum einige vierstimmige Motetten Senfl's, einen Gesang von Josquin (»Deus in principio«) und 2 Lieder an den Herzog. Letzterer hatte ihm geschrieben, ihm das zu schicken, was er »guts fur gesang« habe, wenn es auch nicht von Senfl componirt sei. Im Jahre 1537 (d. d. München 4. April) sendete Wagenrieder an denselben Beauftragten des Herzogs »das nasen lied«, ein paar Lieder von Senfl und die von demselben componirte »dreyerley hofweis mit 6. 5. und 4.« (Stimmen). Der Briefsteller führt an, dass er »die 11 gesetz (Strophen) unter die vierstimmige Composition geschrieben« habe, »dann eur text, so ir dem Sennfl uberantwort habt, ist in sillaben seer incorrect gewesen, aber wie ich in (ihn) daher geschrieben hab, wirt er nit fälen, sondern recht steen«. Jene »Hofweis« war wahrscheinlich ein Volkslied, welches Senfl für den Herzog hatte harmonisch bearbeiten müssen.*) Am 4. August 1538 schickte Lucas wiederum 4 Lieder an Schultheis, »darunder das lengst das nasenlied ist, hat aber der Sennfl nit gemacht«. Schultheis hatte begehrt, Wagenrieder selbst sollte dies Lied dem Herzog schicken, doch dünkte es diesem »schimpfflich, sein gnaden ain solches rotziges nasenlied zu schikhen«, weshalb er es dem Factor des Herzogs sendete, der ja am besten wisse, was seinem Herrn »wohlgefellig«, was dessen »prauch und mainung sei«. Fände er es für gut, solle er das Lied nach Königsberg schicken. Schultheis erhielt für seine Person noch zwei neue vier- und fünfstimmige lateinische Stücke, die er »mitsambt den liedern wol auf der rais (Reise) mit guten gesellen« singen könnte, so er dieselben »haben möget«. Wenn es ihm passend scheine, solle er auch diese Lieder dem Herzoge schicken. Für letzteren hatte Wagenrieder noch 8 lateinische 4-, 5- und 6stimmige Musikstücke, sowie 6 deutsche Lieder beigelegt. Mit derselben Sendung ging ein Brief Senfl's (2. August) an Georg Schultheis ab, in welchem der Meister sich bei diesem für die geschenkten Hosenfelle, sowie für die ihm bei einem Besuche in München im Namen des Herzogs erwiesene Freundlichkeit bedankt. Er schickte ihm für diesen eine Composition, welche er mit eigener Hand geschrieben hatte, sowie jene von Wagenrieder geschriebenen 3 Lieder auf die »Hofweis«. — Das Schreiben Senfl's lautet:

»An Georg Schultheis, Factor des Herzogs von Preussen in Nürnberg.

Mein ganz willig dienst zuvor. Gunstiger lieber Herr Schultheis. Ich bedankh mich hoch und vast Ewer vereerung der

*) Herr Geh. Rath Voigt (a. a. O. S. 212) nennt jene Hofweise more Palatino und meint, es seien Gesänge gewesen, welche wegen ihrer »verschlungenen Figuration« nur von Hofsingschulen ausgeführt werden konnten.

guten väl zu den hosen, auch aller gueten gesellschafft und Eer, so Ir uns (als Ir zu Munchen gewest) von wegen meines gnedigsten herrn, herrn Albrechten in Preusen etc. bewisen habet, und hiemit schickh Ich Euch ein Copei, die Ich mit aigner handt geschrieben hab, die wollet hochgedachtem meinem gnedigisten herrn herrn Albrechten in Preussen hertzogen etc. in Ir F. G. selb handen antwurten, dabei Ir F. G. drei composition der lieder, so Ich Ir F. G. zu unterthenigem gevallen componirt hab auf die hoffweis, die herr Lucas Iren F. G. geschriben, sambt anderer merer Musica hiemit sendet, den Ir In allweg wol zu thun wisset, bevelcht mich Iren F. g. als meinem gnedigsten herren pis wills got schier was weitters nachher kommet.

Dat. München den 2 Augusti im 38 Jar der wenigen Zal.

Ew. williger
L. Senfl
Componist zu Munchen.«

Hiermit wären die mir vorliegenden Briefe Senfl's zu Ende. Gewiss bietet dieser schriftliche Verkehr eines ausgezeichneten Tonmeisters mit einem hochgebildeten Fürsten die Gewähr, wie hoch damals die Kunst und die Künstler geschätzt wurden und wie zu jener Zeit, inmitten der Reformation, beide als über den Partheien stehend betrachtet wurden. Der berühmte Reformator selbst liebte und schätzte den katholischen Capellmeister eines strengkatholischen Fürsten; mit ihm verkehrte der protestantische Herrscher auf das ungezwungenste und scheint seine Compositionen ausserordentlich geschätzt zu haben. In der That ein Beweis für den hohen Standpunkt humanistischer Bildung, der damals unter den bevorzugten Geistern deutscher Nation herrschte. Rührend und lehrreich ist die Naivetät und die Bescheidenheit, welche aus allen Schreiben Senfl's hervorleuchtet, trotz aller Ehren, die ihm erzeigt wurden. Dass er auch häusliche Freuden genoss, dürfte daraus hervorgehen, dass er wiederholt seiner lieben Hausfrau in liebevoller Weise gedenkt.

Berichte.

Berlin. *W.* Mein letzter Brief war nur der Anfang vom Ende und zwischen diesem Ende selbst und dem Punkte, bis zu welchem ich mit meinen Berichten gelangt bin, liegt noch eine so grosse Menge erwähnenswerther musikalischer Ereignisse, dass ich die lange Reihe derselben wie ein Perspectiv zusammenschieben muss, wenn ich nicht jetzt post festum noch eine endlose Epistel im Charakter einer Chronik schreiben will.

Ich beginne mit den producirenden Künstlern, um von ihnen zu den reproducirenden zu gelangen. Am bedeutsamsten, sowohl dem Umfange, als dem Inhalte des Geleisteten nach, tritt unter den ersteren Herr Emil Naumann mit seinen Compositionen hervor, welche derselbe, längere Zeit durch Krankheit und sonstige widrige Umstände daran verhindert, am Sonnabend vor Ostern in einem eigenen Concerte zur Aufführung brachte. Das vorzüglichere der zu Gehör gebrachten Werke, eine Messe mit sich daran schliessendem Offertorium, ist in gewisser Beziehung eigenthümlich und durchaus abweichend von anderen in letzter Zeit wiederum vorgeführten Kirchenmusiken, wie die Bach'sche und Beethoven'sche Messe, das Cherubinische und das Kiel'sche Requiem. Die genannten Werke basiren wesentlich auf Polyphonie, das Naumann'sche dagegen ist vorwiegend homophon behandelt und belebt sich nur selten durch reale Stimmführung. Diese Beschränkung einerseits macht andererseits eine gesteigerte Prägnanz der Themen, eine um so intensivere Melodik nothwendig, und dies ist der Punkt, in welchem für mein Gefühl die Schwäche der Messe liegt. In vielen Sätzen versteht es zwar die Phantasie und die Combinationsgabe des Componisten, mich den obenerwähnten Mangel vergessen zu machen, doch bleiben immer noch Momente genug, in denen regeres Leben der Stimmen oder bedeutsamere Themen sich lebhaft vermissen lassen. Als vorzüglich gelungen bezeichne ich das »Munda me a peccato«, welches mir nicht nur als Glanzpunkt des ganzen Werkes, sondern überhaupt als ein bedeutendes, sowohl schön empfundenes, als auch schön ausgeführtes Musikstück erscheint. Naumann hält sich übrigens von allen modernen Ueberschwänglichkeiten und Ausschreitungen in so weiter, fast ängstlich abgemessener Entfernung, dass es mir fast erscheint, als versäumte er darüber das Erlaubte und als würde seine Muse bei geringerem Puritanismus ihre Geistesschwingen in freierer und fesselnderer Weise entfalten. Eine Scene mit Chor aus der Oper Judith trägt, selbst für den oratorischen Styl, zu wenig dramatisches Leben in sich und dürfte, meiner Ansicht nach, auf der Bühne kaum eine andere, als eine gewisse musikalische Anerkennung finden. — In den strengen Formen der Fuge und der Sonate geschriebene Compositionen führte Herr Wilhelm Gollmert einem kleinen, geladenen Publikum vor und liess darin ebensowohl ein ernstes Streben, als auch eine erfreuliche Begabung und eine solide Technik erkennen. — In gleicher Weise producirte sich Herr Dr. Adolph Lorenz mit einem namentlich im Adagio und im ersten Satze recht gelungenen und von nicht gewöhnlichem Talent zeugenden Claviertrio. Einige Lieder des Concertgebers haben eine gar zu sehr Schumann'sche Physiognomie, um ein anderes Urtheil zu gestatten, als dass Herr Lorenz in diesem Genre nach trefflichem Vorbilde arbeitet. Selbständiger und interessant in Erfindung und Ausführung waren zwei Cellostücke mit Clavierbegleitung.

Eine eigenthümliche Erscheinung bot das Kirchenconcert des Herrn Reinhold Succo dar. In einem sechsstimmigen Miserere und einem fünfstimmigen Crucifixus a capella führte Herr Succo nämlich Vocalsätze seiner Composition vor, welche so wohlgelungene Copien des altitalienischen Styles sind, dass ich ohne Hülfe des Zettels den Maestro Succo als einen vor ein paar hundert Jahren existirt habenden, mir bis dahin unbekannten Italiener angesehen hätte. Als wohlgelungene Studien kann ich dergleichen nur lobend anerkennen. Als selbständige Composition fehlt mir eben die Selbständigkeit darin, und der Componist leistet, glaube ich, zu völlig Verzicht auf ein Geltendmachen seiner Individualität, um auf solchem Wege ein wirkliches Kunstwerk schaffen zu können, welches übrigens auch der Zeit, in der es entstanden, Rechnung tragen muss. Als Orgelspieler zeigte der Concertgeber eine bedeutend entwickelte Technik im Vortrage der Bach'schen A moll-Fuge; in Bezug auf die Registrirung während der Begleitung der Sologesänge wären Modificationen sehr wünschenswerth gewesen.

In dem letzten Orchesterconcerte von Robert Radecke trat, nach langem Schweigen, Carl Lührss mit einer Ouvertüre in die Oeffentlichkeit, welche trotz einer gewissen Herbigkeit in der Melodie und Harmonie, doch die Theilnahme des Hörers durch geistvolle Combination und ebenso charakteristische, wie geschickte Behandlung des Orchesters zu fesseln weiss. In wie weit das Werk dem Titel »Die Belagerung von Saragossa« entspricht, vermag ich bei meiner Unbekanntschaft mit dem Süjet der Oper nicht zu beurtheilen. Das Programm dieses Concertes wies ferner auf die Gluck'sche Arie »Ihr Götter ew'ger Nacht« und Beethoven's C moll-Concert, erstere von Frl. Freitag, letzteres von Herrn Capellmeister Taubert vorgetragen. Den Schluss des Abends und somit des ganzen Cyklus bildete, wie gewöhnlich, Beethoven's neunte Symphonie, welche den Saal bis auf den letzten Platz gefüllt hatte und in würdigster Weise ausgeführt wurde.

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

In der Wiener »Presse« vom 10. Juli d. J. findet sich eine beinahe vernichtende Anzeige von Wagner's »Ring des Nibelungen« aus der Feder des Dr. Ed. Hanslick. (Die Niederrh. M.-Ztg. hat denselben in ihrer 29. Nummer abgedruckt.)

Die Berliner Hofopernsängerin Frau Harriers-Wippern gastirte kürzlich mit bestem Erfolge am Leipziger Stadttheater.

In Breslau starb am 5. August der rühmlichst bekannte Orgelvirtuose und königl. Musikdirector Adolph Friedrich Hesse, der im Jahre 1809 am 30. August in eben derselben Stadt geboren wurde. Die Verlagshandlung von F. E. C. Leuckart in Breslau hat von seinen Compositionen und Arrangements eine in 20 Lieferungen erschienene Ausgabe veranstaltet, die jedem Organisten willkommen sein dürfte.

Bei dem norddeutschen Sängerfeste, welches in Braunschweig vom 10. bis 13. Juli stattfand, hat der Männergesangverein in Hannover den ersten Preis errungen. Den vierten gewann der Berliner, der sich aber dadurch beleidigt fand und den Preis ablehnte.

Opernnachrichten. Eine neue komische Operette von Louis Schubert, »Der Wahrsager«, soll an der Dresdner Hofbühne zur Aufführung angenommen sein. — Im Verlag von H. Mendel in Berlin ist eine Oper in 5 Akten: »Mohamed«, Text von Ph. Wolff, Musik von H. Zopff, im Clavierauszug erschienen. — Gounod hat eine neue Oper »Mireille« geschrieben, welche im nächsten Winter in Paris zur Aufführung kommen soll.

Leipzig. Zur Feier des 3. deutschen Turnfestes kamen unter Leitung des akademischen Musikdirectors Dr. Langer in der Festhalle und auf dem freien Festplatze von einer 1000 Männer zählenden Sängerschaar Lieder von C. Maria von Weber, Mendelssohn etc. zur Aufführung, die den begeistertsten Dank der zahllosen Zuhörerschaft hervorrief.

ANZEIGER.

[192] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Thlr.	Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 29. **Concert** für Violine und Orchester. Op. 61 . . . . . n.	1	24
—— Nr. 75. 76. 77. **Drei Pianoforte-Quartette** in Es. D. C . . . . . n.	2	24
—— Nr. 107. **Sonate** f. Pianoforte u. Violoncelle. Op. 69. n.	1	—
—— Nr. 165. **33 Veränderungen** f. Pianoforte. Op. 120. n.	—	27
—— Nr. 210—214. **Scene und Arie:** Ah! Perfido. — **Terzett:** Tremate, empj, tremate. — **Opferlied.** — **Bundeslied.** — **Elegischer Gesang** . . . . . n.	2	6
Stimmen-Ausgabe. Nr. 29. **Concert** für Violine und Orchester. Op. 61 . . . . . n.	2	15

Leipzig, Juli 1863. **Breitkopf und Härtel.**

[193] **Neue Musikalien.**

Im Verlag von **Fr. Kistner** in **Leipzig** erschien soeben:

	Thlr.	Ngr.
Baumfelder, Friedrich, Op. 100. **Zehn Studien** für das Pianoforte. Heft I.	—	25
- II.	1	—
Dameke, B., Op. 48. **Sonate** pour Piano et Violoncelle ou Violon	2	15
La partie de Violon	—	15
Gade, Niels W., Op. 7. **Im Hochland.** Schottische Ouverture für Orchester, für 2 Pianoforte zu 8 Händen eingerichtet von August Horn	2	—
Graben-Hoffmann, G., Op. 49. Nr. 1. **Der schönste Engel.** Gedicht von Ed. Neumann für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen	—	7½
Hölzel, Gustav, Op. 125. **Erinnerung an die Rosenau.** Lied ohne Worte für das Pianoforte	—	15
Mendelssohn Bartholdy, Felix, Lieder für vierstimmigen Männerchor aus Op. 50, Op. 75, Op. 76 einzeln. Partitur und Stimmen . . . . . à 7½ Ngr.	—	15
Moscheles, J., Op. 137 A. **Melodisch-contrapunktische Studien.** Eine Auswahl von 10 Präludien aus J. S. Bach's wohltemperirten Clavier mit einer hinzu componirten obligaten Violoncell-Stimme	2	15
—— Op. 137 B. Dieselben mit einem hinzu componirten concertirenden zweiten Clavier	3	10
—— Op. 138 A. **Feuillet d'Album de Rossini.** Thème original varié pour Piano et Cor	1	—
—— Op. 138 B. **Feuillet d'Album de Rossini.** Thème original varié pour Piano et Violoncelle.	1	—
—— Op. 138 C. **Feuillet d'Album de Rossini.** Thème original varié pour deux Pianos	1	10
Schäffer, August, Op. 99. **Das Mutterfass.** Heiteres Lied für eine Singstimme mit Piano. Neue Ausgabe . . .	—	15
Schumann, Robert, Op. 25. **Myrthen.** Liederkreis mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine Alt-Stimme. Einzeln à 5 und 7½ Ngr.		
—— **Waldlied** aus der Rose Pilgerfahrt für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von 2 Ventil-, 2 Waldhörnern und Bassposaune. Separat-Ausgabe. Partitur und Stimmen	1	—
Tottmann, Albert, Op. 4. **Hymnus** für Männerstimmen (Solo und Chor) mit Begleitung von Messing-Instrumenten. Deutsch und englischer Text. Partitur	2	20
Singstimmen	1	—

[194] Im Verlage von **Fritz Schuberth** in **Hamburg** sind soeben erschienen:

	Thlr.	Ngr.
Hennes, A., J'espère toujours. Morceau de Salon pour Piano. Op. 60	—	12½
Hertz, Hedwig, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27	—	15
Kressner, Otto, Drei Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 50 . . .	—	15
Krug, D., Fleurs mélodiques d'opéras favoris. 12 Morceaux mignons et instructifs pour Piano. Troisième Série. Nr. 25—36. Op. 170.		
Nr. 25. Verdi, un ballo in maschera	—	10
- 26. — Rigoletto	—	10
- 27. — Ernani	—	10
- 28. Bellini, i Puritani	—	10
- 29. — i Montecchi ed i Capuletti	—	10
- 30. Donizetti, l'Elisir d'amore	—	10
- 31. — la Favorite	—	10
- 32. Boieldieu, la Dame blanche	—	10
- 33. Herold, Zampa	—	10
- 34. Rossini, Tell	—	10
- 35. Lortzing, Czaar und Zimmermann	—	10
- 36. Gounod, Faust	—	10
Kudelski, C., Le jeune artiste. Morceaux faciles et brillants pour Violon avec accompagnement de Piano.		
Cah. 7. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Norma de Bellini. Op. 19	—	15
- 8. Chants populaires allemands. Transcription. Op. 20	—	15
- 9. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: La Somnambula de Bellini. Op. 21	—	15
- 10. Souvenir de Franz Schubert. Lieder-Fantaisie. Op. 22	—	15
Kummer, G., Répertoire d'opéras italiens. Potpourris faciles sur des motifs d'opéras favoris pour la flûte seule.		
Nr. 21. Donizetti, Linda di Chamounix	—	7½
- 22. Auber, la Muette de Portici	—	7½
- 23. Verdi, un ballo in maschera	—	7½
- 24. Verdi, la forza del destino	—	7½
Tivendell, H., Zwei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte-Begleitung. Op. 6	—	10
Weidt, H., Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 71. Ausgabe f. Sopran oder Tenor	—	15
—— dasselbe, Ausgabe für Alt oder Bariton	—	15
Zech, J., Der 18. März 1863. Jubelmarsch zur 50jährigen Jubelfeier der Befreiung Hamburgs für das Pianoforte zu zwei Händen	—	5

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 19. August 1863. **Nr. 34.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ludwig Meinardus, Lieder und Gesänge von Goethe. — Der rhythmische Choral. — Bericht aus Berlin (Schluss) und Lübeck. — Nachrichten. — Berichtigung. — Anzeiger.

Ludwig Meinardus,

Lieder und Gesänge von Goethe. Op. 18. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Zwei Hefte à 20 und 25 Ngr.

* Ist Goethe wirklich ein durch und durch musikalischer Dichter, wie es die Literarhistoriker immer wieder aussprechen? Der Erfolg spricht schwerlich für diese Behauptung. Schubert's köstliche Compositionen, jene reizvollen Charakterköpfe Mignon's, Gretchen's, Suleika's, die dem Dichter mit ebenbürtiger Kraft nachgezeichnet sind und denen der Musiker noch erhöhte Lebensgluth einzuhauchen wusste, beweisen nur, dass diesen Gedichten jenes Prädicat im eminentesten Sinne zukommt. Diese Lieder alle sind aber von Goethe Personen in den Mund gelegt, die er selbst erst in vollster dichterischer Freiheit geschaffen hatte, die also nicht seine unmittelbare persönliche Empfindung, sondern das ihnen vom Dichter verliehene ideale Leben auszusprechen haben. Goethe verschwindet hier vor den Geschöpfen seiner eigenen Phantasie —, diese Lyrik hat die Gewalt der Dramatik; sie stellt uns Gestalten gegenüber, die sich von ihrem Schöpfer loslösen, die ihr eigenes Wesen treiben, ganz ihrer eigenen Art folgen. Die Vollendung der Schubert'schen Compositionen liegt gerade darin, dass er nicht sowohl die Texte im gewöhnlichen Sinne in Musik setzte, als dass er vielmehr das ganze innere Leben jener idealen Figuren in seinen Tönen laut werden liess, dass er, wie Goethe sie dichterisch geschaffen hatte, sie musikalisch wiederschuf. Die ganz ideale Dramatik dieser Compositionen, die, vollständig von allen Traditionen der Oper abgewendet, mit ganz andern Mitteln doch ebenso den Schein täuschenden, ganz individuellen Lebens zu erreichen weiss, giebt jenen Liedern, als einzig in unserer Literatur, ihren eigenen Platz.

Dieser Art ist aber nur der kleinste Theil der vielseitigen Lyrik Goethe's. Jene »Gelegenheitsgedichte«, in denen er ein Stück seines persönlichen Lebens und Empfindens niedergelegt hat, in denen er sich nach seiner Weise von dem Druck übermächtiger Stimmungen durch dichterische Bewältigung und Formgebung zu befreien suchte, schlagen einen ganz andern Ton an, geben seiner dichterischen Kraft eine ganz andere Richtung. Schubert hat auch hier sich dem Dichter anzuschliessen gesucht, hat aber in den meisten Fällen auch nicht annähernd ähnliche Erfolge erzielt, wie jenen freieren Gestaltungen desselben gegenüber. Es kann dies wenig verwundern, wenn man nur den Gegensatz in voller Schärfe auszusprechen wagt. Mignon und jene andern Figuren sind die reizvollsten musikalischen Probleme — aber Goethe in ganzer, eigener Person, mit seiner vielseitigen und doch harmonischen Bildung, mit seinem überschwänglichen innern Reichthum, mit seiner ganzen Idealität, und auf der andern Seite mit seiner Neigung, auf Alles, was in seiner Zeit lebendig war, und selbst auf ihre Manieren, einzugehen — sollte sich diese imponirende Erscheinung in den kleinen Formen des Liedes auch nur einigermaassen erschöpfend wiederspiegeln lassen?

In der That wird es im höchst persönlichen Charakter dieser Lyrik liegen, dass ihr die Musik nicht recht nahe zu kommen vermag, gerade also in einem ihr ganz eigenen Vorzuge. Was nämlich bei andern Dichtern leicht zum Mangel würde, das allzufühlbare Hervortreten persönlichen Wesens, das kann bei einer Individualität, wie Goethe, in dem der ganze Reichthum der Menschennatur sich vielfältiger reflectirt, als in Anderen, allerdings zum Vorzuge werden. Diese Gedichte spiegeln sein Leben, sie sind daher kaum von einander zu trennen, gehören zu einander — was unbedeutend erscheint und, für sich betrachtet, auch wirklich ist, giebt doch wenigstens einen kleinen Zug zu dem Bilde des Dichters, den Alle verehren; das Licht, das aus dem einen Liede herausstrahlt, verbreitet sich mit auf andere, die einen verwandten Ton anschlagen und unwillkührlich Etwas von dem Glanze jenes annehmen — kurz alle diese zerstreuten Blätter haben sich längst zu einem vollen Kranze um das wohlbekannte Haupt des Dichters gesammelt und dieser Thatsache gegenüber wird es immer misslich sein, Einzelnes aus diesem Zusammenhange zu reissen, blos für sich geniessen, oder auch musikalisch illustriren zu wollen.

Dass dies immer wieder versucht wird, mag zum Theil in jener immer wiederholten Behauptung der Literarhistoriker seinen Anlass haben, oder auch in der ebenso oft wiederholten Hinweisung der Kritiker, wenn sie componirte Texte anderer Dichter für unzureichend oder dürftig erklären. Nun — wir geben zu, auch diese Gedichte Goethe's sind musikalisch, sie sind es aber nur in einem andern Sinne, als dem, welcher in diesen Blättern dem Worte beizulegen ist.

Goethe ist der unerreichte Meister der Sprachmelodie im strengsten Sinne des Wortes, welche etwas ganz Anderes ist, als die musikalische. Der sinnliche Klang der Sprache, ihrer einzelnen Wendungen, kann zum Mittel der Darstellung werden — es handelt sich dann nicht mehr um den blossen Wohllaut, in dem Goethe vielleicht von neueren Dichtern übertroffen ist, sondern um die Gestal-

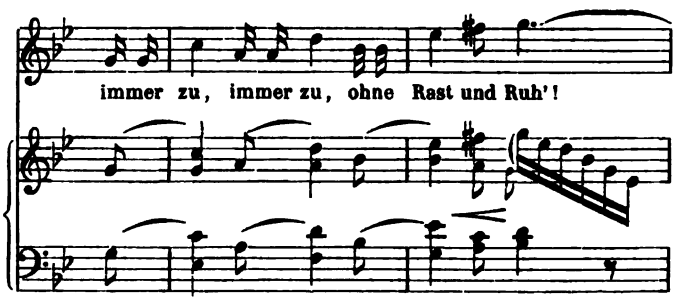
tung des ganzen Gedichtes in seinen Metren, seinem Verlaufe, nach den nicht zu formulirenden, aber vom Dichter herausgefühlten Gesetzen, die die Entwicklung der Sprache aus blossen Empfindungslauten zu ihren späteren Formen beherrschten. Die Sprache ist ihm dann nicht mehr die fertig überkommene, wie uns anderen, die dadurch in bestimmte Grenzen gebannt werden, sondern ein unerschöpflicher Schatz, der wie noch unberührt vor ihm liegt und aus dem er Unerhörtes, aber sofort Ueberzeugendes, weil jenen Gesetzen Entsprechendes, in Menge herausgreift. Er bildet Worte, die allem Herkommen, Sätze, die jeder grammatischen Analyse spotten, die aber jeder versteht oder die wenigstens — und wäre es nur durch den Klang — sofort dem Ohre sich so vertraut machen, sich ihm so einprägen, dass der Hörer über die befremdliche Kühnheit solcher Gebilde getäuscht wird. Diese Musik der Sprache mag dem Literarhistoriker auch musikalisch dünken — in Wahrheit ist aber ein solcher Wettstreit der Poesie mit der Musik der letztern nie dienlich gewesen. Jene folgt dann allzu rücksichtslos der eigenen Weise, die Sprachmelodie klingt dann so voll und entschieden, dass sie die, auf ganz andere Gesetze der Bewegung angewiesene, musikalische Melodie kaum neben sich zu dulden vermag. Es zeigt sich dann gerade, dass die beiden Schwesterkünste, die weit mit einander zu gehen vermögen, auf der Höhe genialster Production doch wieder aus einander gehen, und dass dann jede in ihrer Art der andern unerreichbar bleibt.

Wir können die berührten Fragen hier nicht erschöpfen — die Compositionen von Meinardus, zu denen wir uns nun wenden, werden uns aber Anlass geben, die obigen Andeutungen, nach einzelnen Seiten hin wenigstens, noch weiter zu verfolgen.

Meinardus hat nur Texte gewählt, die jener persönlichen Lyrik Goethe's zuzurechnen sind: von einer Wahlverwandtschaft beider Naturen haben wir indess keine Spur entdecken können. Und doch kann nur eine solche es eigentlich rechtfertigen, wenn ein Musiker sich nicht nur an vereinzelten Liedern versucht, sondern es unternimmt, eine ganze Reihe mannichfach contrastirender Gedichte desselben Dichters in einem und demselben Werke zusammenzufassen. Wir glauben nicht an eine bewusste Selbstüberhebung des Herrn Meinardus, vermuthen vielmehr, dass ihn die besten Absichten, ein solides Streben, der classischen Kunst näherzutreten, der Musik gute und reine Texte zu gewinnen, geleitet haben — die Thatsache bleibt aber doch bestehen: der eigene Titel des Werkes stellt die beiden Namen Goethe und Meinardus unmittelbar neben einander, wohl oder übel müssen wir also diese beiden Grössen an einander messen. Es wird dies um so unabweislicher, je mehr wir geneigt sind, dem ernsten Willen des Componisten Anerkennung widerfahren zu lassen.

Der erste der componirten Texte »Dem Schnee, dem Regen« gehört zu denjenigen, die wir oben im Auge hatten, wo von der wunderbar entwickelten Sprachmelodie Goethe's die Rede war. Er pflegt dann in rhapsodischer Kürze, in frei wechselnden Metren mannichfache Gegensätze, wie sie sich in einer Stimmung zusammenfassen, auch dicht an einander zu drängen, in drastischer Kürze das volle Herz auszuschütten und mit irgend einem Schlagworte kurz angebunden abzubrechen. Solche Gedichte scheinen die Ergebnisse eines Momentes, eines einzigen Gefühlsergusses zu sein, eines Momentes, der selbst in einem reichen Leben so nicht wieder kommt und den der Dichter selbst nicht wieder heraufzubeschwören vermöchte. Demgemäss sind hier Inhalt und Form noch viel inniger verbunden, als in jedem echten Erzeugnisse der Kunst: die Empfindung hat sich in ihrem Ausbruche eine ganz eigene Sprache zu geben gewusst, in der die innere Bewegung eigenthümlich nachhallt. Die Worte drängen unaufhaltsam vorwärts, jedes wird durch das unwiderstehlich schon folgende weiter getrieben.

Die Musik kann diesem Flusse nicht so unbedingt folgen, sie muss mit ihren Motiven erst festen Fuss fassen, sie muss sie erst auseinander legen. Meinardus wiederholt auf den vier ersten Zeilen mit geringer Steigerung dasselbe einfache Motiv, verfährt damit musikalisch richtig — er scheint aber selbst zu fühlen, dass er damit schon hinter den Worten zurückgeblieben ist und stürmt nun übereilt nach:



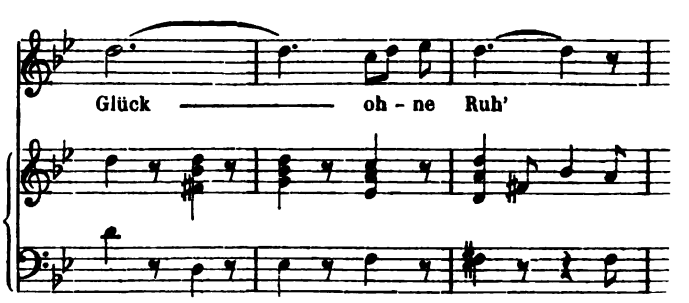
Wie er die verdeckten, aber laut schreienden Quinten in den Mittelstimmen mit Goethe'schen Worten vereinbar fand, ist uns ein Räthsel. Er wiederholt sogar die Stelle auf dem ominösen Texte:

»Alles vergebens!«

der ihn wohl hätte warnen können. Trotz solcher zu Tage liegender Mängel, trotz mancher überladenen Harmonie, mancher etwas stockenden Stelle, macht das Ganze aber doch seinen Eindruck, da ein einheitlicher Ton gesunder Leidenschaft hindurchklingt. Es ist nicht die musikalisch verkörperte Sprachmelodie Goethe's, welche unter Anderm auch durch Umstellungen der Worte, wie:

Krone des Lebens
Liebe bist du!

arg entstellt wird, wohl aber eine Musik, die für sich etwas Aehnliches sagt, und in einzelnen Wendungen, wie z. B.:



den Intentionen des Dichters nahe kommt. Meinardus erreicht dies mit einfachen Mitteln, ohne weite Modulationen, was solchem Texte gegenüber nicht genug anzuerkennen ist. Je mehr Mittel die Musik aufwendet, je stärker wird sie in solchen Fällen gegen die grossartige Einfachheit des Dichters abstechen, je reicher die Begleitung, je prätentiöser die Motive sind, um so mehr wird das Alles dem leicht aufgeschossenen Wuchse der Verse gegenüber als nur etwas Zusammengeleimtes erscheinen.

In gleichem Tone gehalten, ebenso auf wenige geschickt verschränkte Motive gebaut, ist »Im Felde schleich'

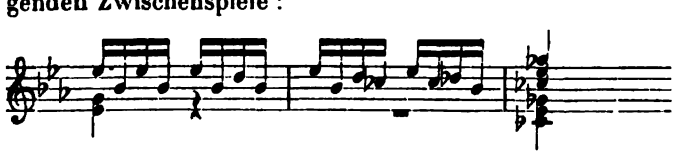
ich still und wild«. Beide Lieder folgen mit Selbständigkeit dem Vorbilde, das die beste Zeit Schumann's giebt, und wenn auch hin und wieder der Ton dieser Richtung, namentlich ihre piquante Rhythmik, etwas gegen die Goethe'sche Art absticht, so gleicht sich das doch im weitern Verlaufe immer wieder so weit aus, dass der Dichter und der Componist nicht allzuweit auseinander gerathen. Kurz, wo der Stoff es gestattet, dass Meinardus in dem ihm am besten anstehenden, leidenschaftlich bewegten Tone verharrt, stehen wir nicht an, zu sagen, dass er sich mit seinen Intentionen wohl an der Seite Goethe's zeigen darf — nur wird der alte Herr durch manches Kopfschütteln kund thun, dass ihm die technischen Formen seines Componisten nicht durchsichtig und abgerundet genug sind, und wenn man ihn um ein Urtheil drängte, würde er wohl nach manchem wohlmeinenden, lobenden Worte doch auch damit nicht zurückhalten, dass er sich die Sache doch noch anders gedacht habe, als sein junger Freund. Die Goethe'sche Grundanschauung ist nun einmal verschieden von der romantischen und voller Einklang zwischen beiden nicht zu erzielen.

In der Sammlung der Goethe'schen Gedichte folgt hinter »Im Felde schleich ich« gleich »Füllest wieder Busch und Thal«. Dies mag Herrn Meinardus zu einer Combination veranlasst haben, die uns unbegreiflich ist. Er schliesst das erste Lied nicht ab, sondern fügt an die träumerisch declamirten Schlussworte:

»Weiss nicht wie mir geschehn —«

ein Nachspiel, das mit grosser dramatischer Bestimmtheit und Anschaulichkeit den angeschlagenen Ton weiter führt. Wer volle Empfänglichkeit für die unmittelbar darstellende dramatische Ausdrucksweise hat, wird dabei deutlich vor sich sehen, wie der romantische Jäger noch einmal auf- und abschreitet, dann das »gespannte Feuerrohr« bei Seite setzt und — etwa, wie bei dem Uebergange eines Recitativs zur Arie — sich anschickt, einen neuen Ton anzustimmen.

Dies geschieht auch — das zweite Lied »Füllest wieder« sucht den Volkston zu treffen, ohne ihn recht finden zu können, da der Text mit einem Volksliede gar Nichts gemein hat, als den vollen, anheimelnden Ton der Sprache. Goethe erweitert den Kreis der durch nächtliche Eindrücke angeregten Empfindung immer mehr, er schliesst sie an Gedanken an, die die weitesten Perspectiven eröffnen, der Blick in die Nacht hinaus wird ihm zu einem Blicke auf das wechselnde Menschenleben. Die Betrachtung gleitet unmerklich vorwärts bis in eine andere Welt, die mit der ersten, von der sie ausging, kaum Etwas mehr gemein hat, als die unsichere Beleuchtung. Ein solcher Fortschritt fällt nicht in das Bereich des Volkstons und ist auch durch eine hin- und herschwebende, stellenweise wimmernde Begleitung, durch romantisches Zwielicht, wie in dem folgenden Zwischenspiele:

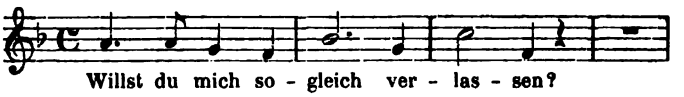


nicht darzustellen. Wer den Verlauf des Gedichtes kennt — und wem wäre er nicht bekannt? — muss mit ängstlicher Spannung erwarten, wie der Componist nach solchen Anfängen den Schluss bewältigen will. Nichts einfacher, als dies — über ein Zwischenspiel, welches das böse Gewissen recht holperig ausfallen lässt, wirft er sich in ein Recitativ, das zuerst etwas in den Bach'schen, dann wieder in den Gluck'schen Ton fällt und auf dem »Labyrinth der Brust«, also schwerlich an der rechten Stelle, arios in die alte Melodie ausmündet.

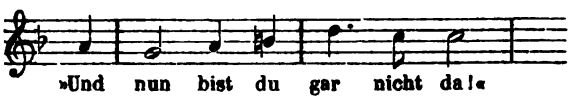
Ein solches Stylgemisch in den unpassend verbundenen Liedern, und — Goethe: eine schlimmere Zusammenstellung möchte kaum denkbar sein. Meinardus hat, danach zu schliessen, sobald ihm der gute Geist der Schumann'schen Schule nicht zur Seite steht, fast Nichts mit dem grossen Dichter gemein, dem solch unharmonisches, formloses Wesen durch und durch widersteht.

Leider wiederholt sich diese unerquickliche Erfahrung in den übrigen Liedern fort und fort.

Ganz verfehlt ist »An den aufgehenden Vollmond«. Ueber laufenden Stimmen, die die Pausen zugleich ausfüllen, lautet der Anfang:



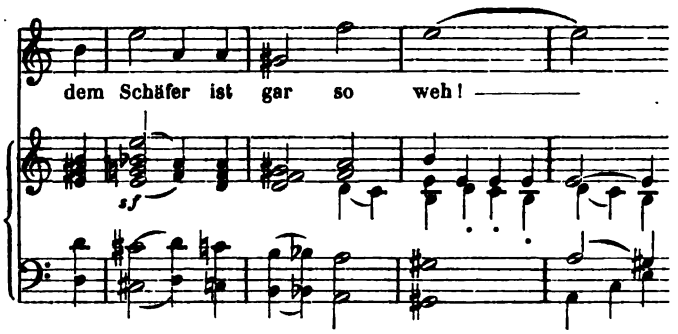
In gleich breit pathetischer Weise, mit gleichen Unterbrechungen wird weiter declamirt: »Warst im Augenblick so nah — — dich umfinstern Wolkenmassen — —«



Jene declamatorische Ansprache ist dem leuchtenden Gestirn der Nacht gegenüber ebenso unpassend, als der vertrauliche Ton der — wir nehmen den Ausdruck in doppeltem Sinne — allerdings naiven, zudem durch die rhythmische Veränderung beleidigenden Schlusswendung. — Das ganz anerkennenswerthe Streben der modernen Lyrik, auf alle Details der Texte einzugehen, will immer mit Maassen geübt sein, am meisten aber Goethe gegenüber, dem es immer auf das Ganze ankommt und der in der Hast seiner Production in solchen Liedern sich auch unbedeutende Einzelnheiten entschlüpfen lässt. Es ist da nicht jedes Wort classisch oder charakteristisch und falsche Accente auf dergleichen mit dem Gewichte des musikalischen Ausdrucks können auch sonst gelungene Compositionen mitsammt dem Texte verleiden.

In »Ich denke Dein« schlägt Goethe einen ihm sonst fremden rhetorischen Ton, er idealisirt auf seine Art eine Manier der Zopfzeit — es ist zahlreichen Componisten deshalb gelungen, eine ganz entsprechend declamirende Melodie dazu zu finden, auch Meinardus — nur kritisirt dieser das etwas steife und gespreizte Wesen durch ein Nachspiel, das melodisch, rhythmisch und harmonisch auf das Bedenklichste vom Liede selbst absticht. Er kann es nicht lassen, das Licht der romantischen Schule hinter dem classischen Meister leuchten zu lassen — beide spielen dabei keine glückliche Rolle.

Auch »Schäfers Klagelied« ist nicht frei von der Manier der Goethe'schen Jugendzeit. Goethe versucht allerdings durch Aufnahme mancher Volksliedermotive dieselbe zu vertiefen — aber vollständig ist es ihm nicht gelungen. Diese Art, die eigene Empfindung Schritt vor Schritt zu verfolgen, hat einen kleinlichen, kränklichen Zug und stammt aus den altmodischen Schäferspielen, deren Costüme einem bei diesen Versen in den Sinn kommen müssen. Meinardus geht ganz auf diese Auffassung ein. Er lässt eine wehmüthige Melodie mit einer bedenklich volksmässigen mehrfach wechseln, er würzt dieselben durch übermässige Dreiklänge und Synkopen in der Begleitung, und auch er demaskirt sich am Schlusse:



als einen jungen gebildeten Mann, der seinen Schmerz nicht blos im Volkstone, sondern auch in Formen, wie sie in der guten musikalischen Gesellschaft herkömmlich sind, auszusprechen weiss.

Am allerunzugänglichsten sind Meinardus Gedichte, wie: »Tage der Wonne, kommt ihr so bald?« und »Wie herrlich leuchtet mir die Natur«, Lieder, in denen Goethe im Klange seiner Sprachmelodie förmlich schwelgt, so dass es ihm gar nicht darauf ankommt, stellenweise in blosses Wortgeklingel, in Worttändelei zu verfallen. Goethe hielt diese Art für besonders musikalisch und hat sie selbst in Singspielen, wenn er recht für Gesang schreiben wollte, unbewusst bis zur Caricatur gesteigert — er war kein Musiker und der Irrthum ist daher verzeihlich. Jene Gedichte gehören zu den schönsten dieses Genres — in unwiderstehlichem Zuge eilen sie durch eine Reihe mannichfacher Bilder gegen den lyrischen Schluss hin. Der Musiker muss den gleichen Weg nehmen, auch seine melodische Kraft muss für den ganzen Verlauf ausreichen. Dies ist Meinardus' schwächste Seite, seine melodischen Motive sind ohne Prägnanz, ohne schlagende Gewalt, er vermag nur durch die Verarbeitung, durch ökonomische Wirthschaft damit Etwas herzustellen, wobei er auf glückliche Wendungen und — Unbegreiflichkeiten kommt, je nachdem das Glück es will. Grazie ist ihm aber ganz versagt und er hätte daher jenen Liedern ganz fern bleiben sollen — man denke sich dieselben mit dürftigen Melodien und holperigen Begleitungen!

Auch solche Lieder gehören wesentlich der Zeit Goethe's an, in der sich die gleichsam neugeborene Poesie in jugendlichem Uebermuth nach allen Seiten hin ausbreitete und mit kecker Sicherheit von allen Herrlichkeiten der Welt Besitz ergriff. Es liegt für uns auch darin Etwas von Manier, wenn auch anderer Art, wie die der vorher erwähnten Lieder. Der Musiker wird dies nicht aus den Augen verlieren dürfen: mit dem modernen Style, der sich an einer andern Zeit gebildet hat, wird er an dergleichen scheitern. Es gilt den Ton zu treffen, der uns eigentlich verloren gegangen ist und der uns aus den Gedichten Goethe's, wie aus der Ferne, herüberklingt — dazu muss man einen eigenen Styl schaffen, die rein modernen Manieren hinter sich werfen, das wird aber nur der vermögen, der mit gleicher Ursprünglichkeit begabt ist, wie der Dichter selbst.

Es bleibt nun nur noch ein reizendes Lied übrig, das die verheissungsvolle Ueberschrift »Gefunden« trägt.

»Ich ging im Walde so für mich hin,
Und Nichts zu suchen das war mein Sinn.«

Kann der Dichter dem Musiker deutlicher den Weg zeigen? Ein moderner Tendenzcomponist, der entschlossen ist, der Welt durch seine Interpretationen das Gedicht erst ganz zu erschliessen, ist aber nicht zu belehren. Meinardus beginnt mit einer einfachen Melodie, die den Ton des Gedichtes trifft, der es aber freilich an dem unbeschreiblichen Reiz mangelt, welcher in den schlichten Worten desselben liegt. Der gleichmässige Klang der Worte übt über Meinardus aber keine Gewalt: er fängt p an, setzt nach einem kleinen pp Zwischenspiele f ein:

»Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn —«

damit ist schon das Gleichgewicht gestört, bei dem Bücken stolpert der Componist über eine gesuchte Wendung schnell hinüber von Es- nach Des-dur, in dem sich das Blümchen recht artig vernehmen lässt — nur zu spät, denn die Illusion ist schon zerstört.

Nach alledem ist auch dieser Versuch misslungen, jene Goethe'sche Lyrik den Sängern zu gewinnen. Wir haben nicht verschwiegen, dass die besondern Schwierigkeiten, die sie bietet, fast unüberwindlich scheinen, es schien aber doch angemessen, dieselben gerade an dem Werke eines strebsamen und begabten Componisten einmal besonders anschaulich zu machen. Die Musiker sind es dem grossen Dichter, ohne den die spätere, gefügigere Lyrik, der sie so viele Triumphe verdanken, kaum zu denken ist, schuldig, ihn mit solchen Experimenten zu verschonen, und es ist nothwendig, wenn sie dies nicht selbst fühlen, es ihnen mit aller Entschiedenheit zu sagen. Wer Goethe seiner würdig componiren will, stellt sich damit an seine Seite: auch ihm ist es gesagt, was der Dichter — wir könnten leicht ein kräftigeres Wort desselben wählen — in seiner liebenswürdigen Weise leicht hingeworfen hat:

Eines schickt sich nicht für Alle!
Sehe jeder, wie er's treibe,
Sehe jeder, wo er bleibe,
Und wer steht, dass er nicht falle!

Der rhythmische Choral.

—*a*— Da man neuerlich, nachdem die Sache durch endlose Discussionen und durch eingeholte Gutachten aller möglichen Autoritäten so ziemlich (wenigstens für die Wissenden) erledigt schien, wiederum das Thema des sogenannten »rhythmischen« Chorals auf das Gebiet der Zeitungspolemik gezogen, und wieder eine Stimme sich für die weitere Einführung desselben ereifert hat (Wiener »Recensionen« Nr. 27), so wird es auch für diese Blätter zur Pflicht, die Aufmerksamkeit der Leser auf den Gegenstand hinzulenken.

Der angezogene Artikel der »Recensionen« ist überschrieben: »Der rhythmische Choral in der protestantischen Kirche Bayern's«, und beginnt mit einer Schilderung des Choralgesangs in Bayern am Anfang dieses Jahrhunderts. Der Verfasser mag wohl keineswegs übertrieben haben und unsere Leser mögen sich den Zustand desselben so schlimm denken als möglich. Es folgen die Aufzählung der Bemühungen, dem Unwesen ein Ende zu machen, das Anlangen bei Versuchen der Einführung des rhythmischen Gesangs in Bayern, eine kleine Polemik mit Herrn Müller von Reichelsheim, der in der Neuen Zeitschrift für Musik (Band 57, Nr. 18 und 19) den Versuch gemacht hatte, einen Mittelweg ausfindig zu machen und die Parteien zu versöhnen; ferner der gute Rath in dem vorhandenen Dilemma sich für den rhythmischen Choral zu entscheiden, die »kleinen« Mängel desselben aber »in den Kauf zu nehmen«; weiter eine Gegenüberstellung des allerdings grauenhaft verunstalteten Liedes »Wie schön leucht't uns der Morgenstern« mit dem »rhythmischen« Original in Noten; endlich die Resultate der Einführung des rhythmischen Chorals in Bayern. In Bezug auf die letzteren theilt der Ver-

fasser interessante Thatsachen mit, und zwar hauptsächlich die, dass der rhythmische Gesang in Bayern als wirklich durchgesetzt betrachtet werden kann. Freilich fand der Verfasser auf seinen Inspectionsreisen den Gesang auf dem Lande besser als in den Städten und, merkwürdig genug, in München am schlechtesten, am besten dagegen in Erlangen unter eines namhaften Organisten (Herzog's) Leitung.

Was beabsichtigt nun der ganze Artikel? Wahrscheinlich die Beseitigung eines allerdings bösen Dualismus. Im ganzen übrigen protestantischen Deutschland, in Preussen, Hannover, Sachsen, Oesterreich u. s. w., wird, so viel wir wissen, ungeachtet aller Anregungen und Zumuthungen, nicht »rhythmisch« gesungen. Was uns dabei das Merkwürdigste scheint, ist, dass gerade in Bayern (bekanntlich dem verhältnissmässig unmusikalischesten deutschen Lande, soweit man nach dem öffentlichen Musikleben schliessen darf) der rhythmische Choral durchgesetzt werden konnte; dass aber ferner innerhalb dieses Landes die grösseren Städte (Erlangen gehört unter die kleinen) zurückstehen gegen die Landstädtchen und Dörfer. Beweist das vielleicht die Wahrheit des Dichterwortes: »Was aller Verstand der Verständigen nicht sieht, das übt oft in Einfalt ein kindlich Gemüth«? Oder was beweist es sonst?

Soweit wir die Sache zu erkennen vermögen, beweist es blos 1) dass einerseits die musikalische Intelligenz in Bayern zu schwach vertreten ist, um den Uebergriffen der Geistlichkeit auf musikalisches Gebiet wirksam entgegenzutreten; — 2) dass auf dem Lande, in Dörfern, wo die Kirche jeden Sonntag von denselben Personen besucht wird, eine solche Umwälzung verhältnissmässig leichter durchführbar ist, als in den intelligenteren, aber minder frommen Städten. Man ist in Bayern dictatorisch vorgegangen, hat es an Vermahnungen, Rügen u. s. w. an Geistliche, Organisten und Gemeinden nicht fehlen lassen. Warum sollte sich da nicht ein augenblicklicher Erfolg haben erzielen lassen? Was hätten arme Landorganisten, Landgeistliche und Landgemeinden den beharrlichen Strebungen von oben herab gegenüber zu setzen? —

Man missverstehe uns jedoch nicht. Nicht nur lieben wir viele rhythmische Melodien und haben seiner Zeit für sie geschwärmt, wir reden auch in keiner Weise dem da und dort herrschenden Schlendrian das Wort, der ruhig zusieht, wie die herrlichen Melodien verstümmelt und verunziert werden, ja wohl auch jedem Versuch eine Besserung anzubahnen beharrlich und eigensinnig sich widersetzt. Wir sprechen blos von der Wiedereinführung des rhythmischen Chorals in die Kirche, in den Gottesdienst. Und da können wir unser Bedauern nicht warm und lebhaft genug aussprechen, dass die evangelische Kirche Bayerns durch einseitiges Vorgehen zu den ohnehin vorhandenen politischen und religiösen Gegensätzen auch noch ein Schisma im evangelischen Kirchengesange zwischen Nord- und Süddeutschland ins Leben gerufen hat, dessen Ausgleichung noch lange Jahre erfordern, aller Voraussicht nach aber mit dem abermaligen Verschwinden des rhythmischen Gesangs endigen wird.

Unsere Gründe zu dieser Annahme sind folgende:

1) Der Kirchengesang wird sich überhaupt durch keinerlei äussere Maassregeln zu jener glaubensfreudigen und in der veralteten unrhythmisch-rhythmischen und unharmonisch-harmonischen Form seinen Ausdruck findenden Willensäusserung zwingen lassen, so lange nicht das kirchliche und Glaubens-Leben selber zurückgeschraubt wird auf den Stand der Zeit, wo so geartete Volkslieder wirklich vom Volke gesungen wurden, eine Rückkehr, die aber ausser aller Wahrscheinlichkeit liegt.

2) So lange die Orgel das Instrument der Kirche und ihrer Natur treu bleibt, d. h. allem vorwiegend rhythmischen Wesen schroff gegenübersteht, so lange man z. B. alle rhythmischen Formen, wie Tanz und Marsch, auf der Orgel mit Recht verpönt, — so lange wird sie auch nur zwangsweise sich hergeben zum »rhythmischen Choral«, dessen bald überstürzendes, bald stockendes Wesen der richtigen und schönen Orgelwirkung schnurgerade entgegengesetzt ist.

3) So lange es grosse protestantische Kirchen giebt, die viele Menschen fassen, so lange die Erfahrungen der Akustik über Schallwellen u. s. w. nicht widerlegt werden, und eine im Grunde nicht musikalische Versammlung nur durch den Klang der Orgel zusammengehalten werden soll, so lange wird auch nur ein gleichmässiges, grossartiges Metrum im Stande sein, alle die hundert unvermeidlichen kleinen Abweichungen der Einzelnen zu verdecken, und so lange wird in diesen grösseren Kirchen, die aber doch zuletzt den Ausschlag geben, der rhythmische Choral allemal wieder von selbst zum metrischen zurückkehren.

4) So lange das Volk Volk bleibt, nicht eine aus Noten singende Musiker-Gesellschaft wird, so lange werden auch alle jene Bestrebungen scheitern müssen, welche nicht nur Kunstübung voraussetzen, sondern sogar Kunstwissen, nämlich das Bewusstsein und die kunstgemäss gleiche Ausführung gemischter (2- und 3-theiliger) Rhythmen. Namentlich aber wird man nie von einer unmusikalischen, nach Hunderten, oder gar Tausenden zählenden Versammlung verlangen können, dass ein ganzer Lied-Vers, ja auch nur ein Theil eines Verses von zwei oder drei Abschnitten in einem Zuge ohne Fermaten weggesungen werde, wie von einem geschulten Sängerchor, ohne sich dem auszusetzen, dass dem Singenden und dem Hörer dabei der Athem vergeht und die Sache den Eindruck einer fieberhaften Hast, eines Mazepparittes macht. —

Wir glauben aus eigener Organisten-Erfahrung die mannichfachen Unzukömmlichkeiten recht wohl zu kennen, welche nicht sowohl der am Anfang dieses Jahrhunderts übliche Gesang (den man höchstens noch in den entferntesten Winkeln der Gebirge hört) aufwies, sondern welche noch jetzt in Folge des metrischen Gesangs mit Zwischenspielen der Orgel thatsächlich bestehen. Lieber aber wollen wir noch diese ertragen, die nur im Einzelnen fühlbar sind, im grossen Metrum des Ganzen aber verschwinden, als im Tausch die Unvollkommenheiten im Einzelnen des rhythmischen Gesanges annehmen und dabei die Grösse und Erhabenheit unseres Kirchengesanges aufgeben, wo Tausende gleichzeitig theilnehmen und sich als Glieder der Kirche, als Angehörige und freiwillig Untergebene einer grossen Gemeinschaft fühlen können, nicht eines hohen Oberconsistoriums und einiger fanatischen Anhänger alterthümlicher Formen.

Ein Buch, das jüngst erschienen, und in vielfacher Beziehung kirchenmusikalisches Interesse zu erregen geeignet ist: »Handbuch der musikalischen Liturgik in der deutschen evangelischen Kirche« von Dr. Hermann Oesterley, wird vielleicht nächstens Veranlassung geben, auf das Thema des Choralgesangs nochmals zurückzukommen. Hier nur soviel, dass der rhythmische Gesang (dem sein Verdienst als Mittel, zu besseren Zuständen zu gelangen, nicht bestritten werden soll, obwohl dieses Mittel nicht das einzig richtige ist) auch von Oesterley als für den Gottesdienst unbrauchbar bezeichnet wird. Ausserdem

wäre mit dem Verfasser über einiges rein Musikalische noch zu streiten. *) Dem Verfasser des »Recensionen«-Artikels aber können wir nur die Versicherung geben, dass seine Freude über den Fortschritt des rhythmischen Gesangs in Bayern nicht sonderlich geeignet ist, Vertrauen zu seiner Einsicht zu erwecken.

Berichte.

Berlin. (Schluss.) Eine Matinée der Berliner Sängerschaft im königl. Opernhause zeichnete sich durch tüchtigen Chorgesang, leider aber durch grosse Theilnahmlosigkeit des Publikums aus, welches zu dem theils wohlthätigen, theils künstlerischen Zwecke, Unterstützung hülfsbedürftiger Veteranen und Erbauung einer Sängerhalle, einen kaum nennenswerthen Beitrag geliefert haben mag.

Das Osterfest wurde musikalisch durch drei Aufführungen gefeiert; durch den vom Schneider'schen Gesangvereine in der Garnisonkirche nicht gerade in grosser Vollkommenheit gegebenen »Tod Jesu«, durch die Bach'sche Johannespassion, welche Herr Organist Rust mit dem Bachverein zu Gehör brachte und durch die von der Singakademie aufgeführte Matthäuspassion. Ueber die Johannespassion waltete ein Unstern, indem die theilweis mangelhafte Besetzung der Soloparthien einerseits, eine grosse Meinungsverschiedenheit zwischen dem Dirigenten und dem Orchester, welche einigemal bis zu entschiedenen Missklängen ausartete, andererseits den Genuss des Abends erheblich trübte. Dem erwähnten Concert der Singakademie konnte ich leider nicht beiwohnen, da ich am Abende der Aufführung von Bach's Matthäuspassion, als ich in der Absicht, mir ein Billet zu kaufen, mit Mühe bis zu den Pforten des Allerheiligsten gedrungen, erfuhr, dass der Saal längst ausverkauft sei.

Noch zweier Pianisten habe ich als concertirender Nachzügler zu erwähnen; es sind dies die Herren Schwantzer und Ehrlich, von denen der Erstgenannte sich durch seine Leistungen das volle Anrecht auf das Prädicat eines guten Musikers und tüchtigen Spielers erwarb, der Letztgenannte auf's Neue mein bereits früher über ihn abgegebenes Urtheil bestätigte, welches ihn namentlich seines geist- und maassvollen Spieles halber in die erste Reihe unserer Clavierspieler stellte.

Es bleibt mir schliesslich noch Einiges über die Oper zu sagen. Indem ich dabei nur flüchtig des Gastspiels der Herren Bachmann und Lindeck, wie der seitdem engagirten Damen Santer und Gericke erwähne, kann ich nicht umhin, mit Bedauern unseres Repertoires zu gedenken, welches seit Januar fast ausschliesslich von Margarethe und Flick und Flock beherrscht wurde. Nur Gäste vermochten die Intendanz zur Aenderung dieses süssen Schlendrians zu bewegen. Auf diese Weise kam denn auch Auber's schwarzer Domino kurz vor der Abreise des Fräul. Artôt und mit dieser Künstlerin in der Hauptparthie neu einstudirt zur Aufführung. Kaum hatte man sich jedoch an der völligen Germanisirung der Artôt, welche die Angela deutsch sang und sprach, erfreut, als unsere Gastin auf und davon ging und der Domino wieder in die Garderobe wanderte. Erst gegen Ende des Monats April wagte es die Intendanz, mit eigenen Kräften Mozart's Figaro zu geben, indem Frl. de Ahna für Frau Köster als Gräfin eintrat und Susanne und Cherubim in Händen der Damen Harriers und Lucca blieben. Der Erfolg war über alle Erwartung gross; das Haus gedrückt voll und die Theilnahme an dem Meisterwerke eine so lebhafte, als träte es mit seiner siegenden Kraft zum erstenmale vor das Publikum. Nichtsdestoweniger erlebte diese Vorstellung nur eine oder zwei Wiederholungen, vermuthlich weil die obenerwähnten repertoirbeherrschenden Dioskuren sich zurückgesetzt fühlten. Den Beschluss der Hofopernsaison machte Auber's »Maurer« mit unsern beiden neuen Acquisitionen, den Frls. Santer und Gericke in den Parthien der Irma und Henriette. Hoffen wir, dass uns in Frl. Santer eine Vertreterin der grossen classischen Parthien erwachsen und dass der nach den Ferien eintretende tiefere Kammerton mit einer Erhöhung in Bezug auf den künstlerischen Werth des Repertoirs unserer Hofoper Hand in Hand gehen möge! Richard Wüerst.

*) Chrysander nimmt das Buch in einer Recension der »Neuen Hannover'schen Zeitung« ziemlich scharf mit.

Lübeck. *X.* Sie wünschen Einiges über unsere musikalischen Zustände und Bestrebungen zu erfahren, und ich beeile mich, Ihrem Wunsche zu entsprechen. Hoffentlich verlangen Sie nicht hinter die Coulissen zu sehen. Dort sieht man dieselben Schwierigkeiten wie an den meisten andern Orten, an denen nicht durch besonders günstige Umstände oder durch eine allerhöchste Munificenz die Musik zu einer wahrhaft freien Kunst gemacht ist, und ein uneingeweihter Zuhörer ahnt nicht, was für schlaflose Nächte, welchen Aerger, welche Angst- und Stossseufzer die herrlichen Werke, denen er mit Entzücken lauscht, den armen Comité-Herren und dem unglücklichen Musikdirector gekostet haben.

Der grosse Haufe wendet sich auch hier immer mehr den Concerten zu, in welchen ein angenehmer Ohrenkitzel mit Tanz und Bier verbunden ist. Dadurch werden die Mittel beschränkter, und doch verlangt der kleinere Kreis von Verehrern wahrer Kunst, verlangt diese selbst, dass ihre grossen und erhabenen Werke auch grossartig und möglichst tadellos aufgeführt werden. Dass dies möglich ist, verdanken wir vor Allem unserm Musikdirector Herrmann, dessen geistreiche Auffassung sich mehr oder weniger allen unter ihm Wirkenden mittheilt, und dessen rastlose Thätigkeit, sowohl als Dirigent, wie als Virtuose auf der Geige und dem Piano uns die mannichfaltigsten Genüsse bereitete. Wenn ich Ihnen die Compositionen nenne, welche uns in sechs Concerten des Musikvereins, in acht Herrmann'schen Quartett-Soiréen und in verschiedenen Concerten anderer Künstler vorgeführt wurden, so werden Sie mir gewiss Recht geben, wenn ich sage, dass wir wirklich viel gute Musik gehört haben.

Von Oratorien hörten wir in diesem Winter: Die Schöpfung und den Messias. Von andern grössern Vocalwerken: Gesang Heloisen's und der Nonnen am Grabe Abälard's, für Altsolo und Chor von Hiller; die Elfenkönigin, für Sopransolo, Frauenchor und Orchester von H. Stiehl; Romanzen für Frauenchor von Schumann; den ersten Akt des Wasserträgers; Gesang der Geister über den Wassern von Schubert, und Schumann's vollständige Musik zu Byron's Manfred. An Solostücken für Gesang wurden vorgetragen: Arien aus Così fan tutte und Titus von Mozart, aus Hans Heiling von Marschner, aus Semiramis und Tancred von Rossini, aus Elias von Mendelssohn, aus Faust von Spohr, und Concertarie von Mozart; Duette aus Jessonda, aus Titus und aus Wagner's fliegendem Holländer; Terzette aus dem Vampyr und tremate, empi, tremate von Beethoven. Eine Ballade von Herrmann, der Griechenknabe, hörten wir zum ersten Male, vorgetragen von der, mit einer ungewöhnlich tiefen und schönen Altstimme begabten Fräulein Drazdill aus Hamburg. Unsere verehrte Landsmännin, Frau Köster-Schlegel, sang, nachdem sie mehrmals auf der Bühne aufgetreten war, in einem Concert zu wohlthätigen Zwecken eine Arie des Sextus und verschiedene Lieder. Auch von andern Sängern und Sängerinnen wurde natürlich noch eine Menge der jetzt so beliebten Lieder vorgetragen.

Etwas sparsam waren uns in diesem Winter die Symphonien

zugemessen; wir hörten nur die C-moll, die B-dur, die A-dur und die Eroica von Beethoven, und dann, auf vielseitiges Verlangen, zwei Mal Schumann's schöne Symphonie in D-moll. Von Ouvertüren wurden gemacht: Michel Angelo und Hamlet von Niels W. Gade, Lodoiska und Wasserträger von Cherubini, Euryanthe von Weber, Tannhäuser von Wagner, Hebriden von Mendelssohn, Egmont von Beethoven, Ouverture triomphale von H. Stiehl, Ouvertüre von M. H. Schmidt, und zwei Concert-Ouvertüren von Wiesener. An Quintetten und Quartetten für Streichinstrumente hörten wir von Haydn D-dur und B-dur; von Mozart G-dur, C-dur und Quintett in A-dur mit Clarinette; von Beethoven Quintett in C-dur; von Schubert Quintett in C-dur und Quartett in D-moll; von Spohr Doppelquartett in D-moll und Quintett in G-dur; endlich von Mendelssohn Quintett in B-dur.

Auf dem Pianoforte liessen sich verschiedene Künstler hören. Herr Bendel aus Prag spielte das Concertstück von Weber, Sonate Op. 26 von Beethoven, und mehrere kleinere Bravourstücke; Fräulein Laura Börngen trug, ausser verschiedenen Capricen, Paraphrasen und Etuden, Mendelssohn's Trio in C-moll, Sonate F-moll von Beethoven, italienisches Concert von Bach und Es dur-Quintett von Schumann vor. Herr August Schulz spielte Beethoven's Concert in G-dur, mit Cadenzen von Rubinstein, Sonate mit Cello in D-dur von Mendelssohn, Fantaisie-Caprice von Kullak, Duo concertant mit Clarinette von Weber, Sonate mit Violine, F-moll, von Bargiel, und Trio in F-dur von demselben, sowie Trio in Es-dur und Sonate D-moll von Beethoven. Capellmeister Herrmann spielte das grosse Quintett D-moll von Hummel, Krakowiak, Rondo von Chopin, Introduction und Concertsatz, und »Am Meer«, Notturno mit Violine, beides von eigener Composition. Ausserdem wurden noch ein Sextett, Es-dur, von Onslow, und ein Trio, A-moll, von Henselt von Dilettantinnen gespielt. Grosse Freude machte uns auch das Spiel der kleinen, neunjährigen Clara Herrmann aus Sondershausen, welche mit einer so reizenden Frische und Natürlichkeit ihre Aufgaben löste, dass kein Gedanke an Zwang oder Dressur den Genuss trüben konnte. Ihr Vater, fürstl. Sondershausen'scher Kammermusikus, spielte Violinconcerte von David und de Beriot; Herr Henry Schradick aus Hamburg: Concert in Form einer Gesangscene von Spohr, Phantasie über ungarische Themas von Ernst, und mit unserm Capellmeister zusammen ein grosses Concert für zwei Geigen von Herrmann's Composition, welches ganz ausserordentlich gefiel. Ausserdem trug Herrmann noch ein Concert von Wüerst, A-moll, vor.

Mein Register ist schon so lang geworden, dass ich fürchte, Sie zu ermüden, und ich füge daher nur noch im Allgemeinen hinzu, dass auch auf andern Instrumenten, Violoncell, Clarinette und Flöte, noch verschiedene Solocompositionen vorgetragen wurden, und dass wir in zwei Kirchenconcerten Orgelspiel, Motetten, Choräle und einige, von der schwedischen Sängerin, Fräulein Bornhold, gesungene Soli hörten. Die hier sehr beliebte und geschätzte Sängerin Fräulein Ida Dannemann beschloss die Concertsaison mit einer Soirée, welche trotz der vorgerückten Jahreszeit ein ziemlich zahlreiches Publikum versammelte.

Nachrichten.

Man schreibt uns aus Jena: Am 28. Juli gab die hiesige Singakademie unter Direction des Universitätsmusikdirectors Dr. Naumann ein recht interessantes geistliches Concert, dessen Programm folgendes war: 1) Cantate: »Lobet Gott in seinen Reichen« von Seb. Bach; 2) De profundis von Gluck; 3) Gebet für Solosopran mit Frauenchor von A. Tottmann; 4) »Es ist ein Ros' entsprungen« von Prätorius; 5) Te Deum zur Feier der Dettinger Schlacht von Händel. Die sichere Ausführung der Chöre zeugte von sorgfältigem Studium; auch wurde der Gesang vortrefflich unterstützt durch das von Weimar aus noch verstärkte Orchester. Die Solostimmen liessen hin und wieder etwas zu wünschen übrig; am besten gelangen einige Soli im Te Deum, während die schwierigeren Arien in Bach's Cantate nicht gehörig zur Geltung gebracht wurden. — Ausser diesem grösseren Concert hat man uns auch während dieses Sommers mehrere kleinere Motetten oder Vespern geboten, welche, theils von der Singakademie, theils vom akademischen Gesangverein allein ausgeführt, viele geistliche Gesänge von Palestrina, Eccard, Franck, Prätorius, Bach und Hauptmann brachten.

Am 19. Juli fand in Wien das zweite Volksconcert des Männergesangvereins im Prater statt, wobei sich gegen 8000 Zuhörer eingefunden hatten.

Ueber M. Bruch's »Loreley« haben d. Bl. (Nr. 31) eine Recension mitgetheilt, die der »Niederrh. M.-Ztg.« entnommen war (als Verfasser hat sich zuletzt Prof. Bischoff genannt). In derselben war Bruch das Verdienst der »Heilighaltung der Form« zuerkannt. Dem widerspricht eine Bemerkung in einer Recension der Didaskalia (vom 9. Juli 1863). Es wird dort nämlich gesagt: »Wohl aber kann man ihm zum gerechten Vorwurf machen, dass er die Form vernachlässigt, und die herrlichen Vorbilder, die unsere deutsche Opernmusik in reichem Maasse besitzt, zu wenig beachtet habe. Das schadet seinem Werke ausserordentlich; es ist keine Klarheit darin und eine unruhige Instrumentirung thut ihr Möglichstes, um es noch unverständlicher zu machen. Bei der Jugend des Componisten aber und bei seinem ausgesprochenen Talent wird sich wohl in nicht gar langer Zeit seine Kraft abrunden (?) und abklären, und es steht dann manches schöne Werk von ihm in Aussicht.«

Man schreibt uns aus der Schweiz: Die kleine Auslassung in Ihrer Zeitung Nr. 32 über Th. Kirchner's Orgelprogramme veranlasst mich, Ihnen mitzutheilen, dass in der Schweiz überhaupt noch ziemlich sonderbare Begriffe vom Orgelstyl herrschen. Herr Kirchner spielt, so lange wir ihn kennen, fast nichts als Orchester- oder Claviersachen, Theile Beethoven'scher Symphonien, Schumann'sche Clavierstücke und Lieder, Trauermärsche (Chopin) u. A., seltener Bach'sche Werke. Und doch ist dies noch die bei Weitem beste Art von Orgelconcerten, die man in der Schweiz gewöhnt ist. Die andere, wie sie namentlich zu Freiburg cultivirt wird und von da aus auch in Bern, Luzern u. a. a. O. Eingang gefunden hat, beschäftigt sich mit der Darstellung von Donnerwettern, Gebirgsscenen, sowie mit Ouvertüren, Arien und Ensemblestücken aus modernen französischen und italienischen Opern. Erst in neuerer Zeit hat Herr Professor J. Faisst aus Stuttgart das Wagniss unternommen und glücklich vollbracht, in Concerten zu Zürich, Bern und St. Gallen durchweg wirkliche Orgelmusik (S. Bach, Mendelssohn, Hesse und Faisst) zu bieten.

An der grossen Oper in Paris soll der Capellmeister Herr Dietsch plötzlich entlassen worden sein, blos deshalb, weil Maestro Verdi in der Probe seiner Oper Les Vêpres Siciliennes einen Wortwechsel mit ihm hatte und in Folge davon dem Minister drohte, seine sämmtlichen Opern aus Frankreich zurückzuziehen (?), wenn er keine eclatante Genugthuung erhalte.

Bei Cotta in Stuttgart ist eine »Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur« von Weitzmann erschienen. Das ganz oberflächliche Werkchen desselben Verfassers »Geschichte der griechischen Musik« (Berlin, Verlag von Hermann Peters 1855) lässt uns zu einem neuen Opus des Herrn Weitzmann kein rechtes Vertrauen fassen.

Vor Kurzem ist im Verlage von Teubner in Leipzig der 2. Theil des vortrefflichen Werkes »Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker« von Rossbach und Westphal erschienen, welcher die »Harmonik und Melopöie der Griechen« (von Westphal allein bearbeitet) enthält.

Leipzig. Wir theilen von heute ab den Lesern nachträglich die Motetten- und Kirchenmusikprogramme der Thomaskirche mit. Motette am 15. August: »Herr erhöre mein Gebet« von Fr. Schneider. »Fürchte dich nicht, ich bin bei dir« von S. Bach. Kirchenmusik am 16. August: Aus dem 126. Psalm von E. F. Richter.

Berichtigung.

In dem Artikel »Ludwig Senfl und Markgraf Albrecht« in Nr. 33 ist der Name Sennffl in Folge einer Ungenauigkeit im Manuscript nicht überall richtig so gedruckt, nämlich S. 565 Z. 2 v. u., dann S. 566 Z. 4 v. u., endlich S. 569 Z. 15 v. o. — Ausserdem muss es S. 565 Z. 3 v. o. Senfel heissen statt Senfol, und S. 566 Z. 3 v. u. Schwytzer statt Schweytzer.

ANZEIGER.

[195] **Neue Musikalien.**

Verlag von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

	fl.	kr.
Piano solo.		
Arditi, L., L'Ardita, Valse brillante	—	54
Baumfelder, F., Am heiligen Sonntag, 40 kirchliche Stücke. Op. 75	1	30
Burgmüller, F., La Mule de Pédro, Valse de genre	—	54
Cramer, H., Potpourris Nr. 146. Rienzi de Wagner	—	54
Dombrowski, H., Soirées de Versailles, Valses de Salon. Op. 24 en 2 Suites à	1	—
Favarger, E. A., Odette, Mélodie	—	36
—— Adeline, Mélodie	—	45
Gerville, L. P., Rochers inaccessibles, Brunette du 18. Siècle. Op. 86	—	45
Gounod, Ch., Le Calme, 4e Romance sans paroles	—	36
Hess, J. Ch., Hymne à Ste. Cécile. Op. 53	—	45
Jeschko, L., Piff-Paff-Puff-Polka	—	18
Ketterer, E., Ah! Quel plaisir d'être Soldat, de La Dame blanche. Op. 122	—	54
—— La Retraite des Gardes françaises. Caprice de genre. Op. 123	—	45
—— Così fan tutte, Fantaisie brillante. Op. 126	1	—
Kühner, W. F., Les Parisiennes, Quadrille	—	36
Lebert, S., Souvenir des Alpes, Morceau caractéristique	—	54
—— Polka-Caprice	—	45
Leybach, J., Saltarella. Op. 59	—	54
Metzger, J., Souvenir du tir fédéral de la Chaux de fonds, Polka	—	18
Montigny, Ch., Souvenir, Romance sans paroles	—	18
Schubert, C., Le Royaume des Fées, Quadrille. Op. 296	—	36
—— La Rosée du Matin, Polka-Mazurka. Op. 299	—	27
—— Les Harmonies du Soir, Suite de Valses. Op. 300	—	54
Wallerstein, A., Nouv. Danses Nr. 135. Souv. de Lugano. Polka-Mazurka. Op. 173	—	27
—— Nouv. Danses Nr. 137. Polka de Venise (Masken-Polka). Op. 175	—	27
Blumenthal, J., Le Chemin du Paradis. Op. 29. à 4 mains.	1	—
Bummel, J., Perles enfantines, Recréations à 4 ms. Nr. 1. Il Trovatore, Nr. 2. Il Trovatore (Miserere) à	—	54
Schulhoff, J., Le Carneval de Venise. Op. 22. à 4 mains	1	30
Wallerstein, A., Danses élég. à 4 ms. Nr. 19. L'Ecossaise. Op. 108	—	36
Batta, A., Il Trovatore, Fantaisie pour Violoncelle av. Piano	2	—
Jeschko, L., Piff-Paff-Puff-Polka für Orchester	2	24
—— Eisenbahn-Galopp, und Polka-Maz. über Motive der Oper »Das Glöckchen des Eremiten« für Orchester	2	24
Arditi, L., La Farfalletta (Der Schmetterling) Mazurka cantabile per una voce con acc. d. Piano	—	45
Lyre française Nr. 931, 934, 938, 941, 942, 943, 945 à 48 u.	—	27

[196] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

TRIOS

für

Pianoforte, Violine und Violoncell

von

GEORG ONSLOW.

	Rthl.	Ngr.
Nr. 1. A moll Op. 3. Nr. 1	1	—
- 2. C dur - 3. - 2	1	—
- 3. G moll - 3. - 3	1	—
- 4. E moll - 14. - 1	1	10
- 5. Es dur - 14. - 2	1	10
Nr. 6. D dur Op. 14. Nr. 3	1	10
- 7. D moll - 20 . .	2	10
- 8. C moll - 26 . .	2	—
- 9. G dur - 27 . .	1	15

[197] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

QUARTETTE

für

zwei Violinen, Viola und Violoncell

von

W. A. MOZART.

Neue Ausgabe

zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig

genau bezeichnet

von

Ferdinand David.

Nr. 1. G dur.	Nr. 3. B dur.	Nr. 5. A dur.	Nr. 7. D dur.	Nr. 9. F dur.
- 2. D moll.	- 4. Es dur.	- 6. C dur.	- 8. B dur.	- 10. D dur.

Preis jedes Quartetts 1 Thaler.

[198] Im Verlage von **Carl Luckhardt** in **Cassel** erschien soeben:

	Thlr.	Ngr.
Eschmann, J. C., Musikalisches Jugendbrevier. Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. Vierhändig. Op. 41. Heft 3.	—	25
Dritte Abtheilung: Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Op. 42. Heft 2.	—	20
Gumbert, F., Op. 35. **Die Thräne.** Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für Sopran und Alt. Neue Auflage à	—	7½
Häser, C., Op. 6. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ständchen. Ins Herz hinein. Frühlingstoaste, für Sopran oder Tenor. Neue Aufl.	—	10
Schumann, R., Op. 73. **Phantasiestücke** für Pianoforte und Clarinette (ad libit. Violine oder Violoncell). Neue Auflage	1	25
—— Op. 78. **Vier Duette** für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Tanzlied. Er und Sie. Ich denke dein. Wiegenlied. Neue Auflage	1	—
—— Op. 102. **Fünf Stücke** im Volkston für Violoncell (ad libit. Violine) und Pianoforte. Neue Auflage.	1	20
—— Op. 107. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Herzeleid. Die Fensterscheibe. Der Gärtner. Die Spinnerin. Im Walde. Abendlied. Neue Auflage	—	25
—— Op. 113. **Märchenbilder.** Vier Stücke für Pianoforte und Viola (ad libit. Violine). Neue Auflage	1	20
Drei Volkslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Guten Abend lieber Mondenschein. Reich mir o Knabe den Becher. Ach wie ists möglich denn. Neue Auflage	—	7½

[199] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Symphonien

von

JOSEPH HAYDN.

Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen.

Preis jeder Symphonie 1 Thaler.

Nr. 1. Es dur.	Nr. 4. D dur.	Nr. 7. C dur.	Nr. 10. D dur.
- 2. D dur.	- 5. D dur.	- 8. B dur.	- 11. G dur.
- 3. Es dur.	- 6. G dur.	- 9. C moll.	- 12. B dur.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 26. August 1863. **Nr. 35.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Das verlorene Paradies, Oratorium in 3 Theilen. Text frei nach Milton. Musik von Rubinstein. — Kritische Anzeigen (Gesangsmusik. — Pianofortemusik). — Einige Winke in Betreff der Athembehandlung im Gesange. Von Ferd. Sieber. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Das verlorene Paradies,

Oratorium in 3 Theilen. Text frei nach Milton. Musik von A. Rubinstein. Op. 54. Leipzig, B. Senff. Pr. Partitur 15 Thlr. Orchesterstimmen 19 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 4 Thlr. Solostimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 8 Thlr.

—r— Das verlorene Paradies von A. Rubinstein ist am dritten Tage des Musikfestes in Königsberg unter der Direction des Componisten aufgeführt worden, und hat bei der dortigen Localkritik eine ziemlich günstige Beurtheilung, beim Publikum eine zum Theil enthusiastische Aufnahme gefunden. Eine eingehendere Kritik desselben erscheint daher jetzt um so mehr gerechtfertigt, als diese Blätter vor einiger Zeit auch über Rubinstein's lyrische Oper Feramors ein Referat brachten, dessen Bemerkungen vielfach auf dieses Oratorium passen und dem sich deshalb die nachfolgenden Zeilen zustimmend und ergänzend anzuschliessen wünschen. Ausserdem ist der Componist doch unzweifelhaft zu denen zu rechnen, von deren Werken unser Blatt nach der kürzlich veröffentlichten Ansicht seines Redacteurs immer wieder Rechenschaft zu geben hat, weil sie »Hoffnung machen«. Lassen wir jedoch vorläufig die Frage, ob und inwiefern das vorliegende Werk Hoffnung zu Grösserem macht, auf sich beruhen und beantworten wir uns die Hauptfrage, in welchem Maasse dasselbe der Idee seiner Gattung entspricht. Man könnte zwar vielleicht hiergegen von vornherein einwenden, jedes Kunstwerk müsse zunächst aus sich selbst, aus den eigenthümlichen Bedingungen seines Entstehens, und nach den vielleicht neuen oder einzigartigen Principien seines Wesens beurtheilt und dann erst mit andern seinesgleichen verglichen werden; indessen der Titel »Oratorium«, mit welchem der Componist selbst sein Werk einer grossen, historisch vorliegenden und ganz bestimmt ausgebildeten Gattung von Kunstwerken einreiht, berechtigt uns, den entgegengesetzten Weg einzuschlagen; also auf Grund der charakteristischen Eigenthümlichkeiten jener Gattung zu untersuchen, ob sich bei Rubinstein dieselben vorfinden, wie sie sich bei ihm darstellen und in welcher Art er sie etwa zum Fort- oder Rückschritt der Gattung modificirt hat.

Was nun zunächst den Gegenstand des Oratoriums betrifft, so gehört derselbe einer Sphäre an, die von den bedeutendsten Meistern merkwürdiger Weise — oder vielleicht auch aus guten Gründen — niemals behandelt worden ist. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn wählen ihre Oratorienstoffe stets aus dem Gebiet des Historischen, sei es aus der Sage oder der wirklichen Geschichte heiligen oder profanen Charakters; Ereignisse vor- oder übergeschichtlicher Art bleiben ausgeschlossen. In neuerer Zeit dagegen wendet man sich nicht selten diesem, sei es rein mythischen, sei es metaphysischen Gebiete zu. Spohr schreibt »die letzten Dinge«, Schneider gar ein »Weltgericht«, Rubinstein ein »verlorenes Paradies«.*) Wir wollen uns zwar hier nicht mit den Theologen darüber streiten, ob namentlich der letztere Gegenstand als wirklich historischer oder als mythischer zu betrachten ist; jedenfalls steht er nach Milton's und damit auch nach Rubinstein's Auffassung über dem, was wir Geschichte nennen, nämlich über dem auf Erden zeitlich und räumlich durch göttliche und menschliche Kräfte Gewirkten; er bewegt sich zum Theil im Himmel, also auf dem rein metaphysischen Gebiet, das seinem Wesen nach als unabhängig von zeitlichen und räumlichen Schranken gedacht werden muss; er führt dann Gott als hauptsächlich handelndes und redendes Subject ein; endlich da, wo die eigentliche Geschichte beginnen sollte, tritt ein Vorgang ein, der von jeder möglichen Erfahrung fern liegt und dessen Verlauf ein so geheimnissvoller ist, dass selbst die heilige Sage zum Symbol greifen muss, um ihn zu veranschaulichen. Wir bewegen uns bei dem verlorenen Paradies auf einem sehr dunkeln Gebiete, von welchem sich bei den Meistern ersten Ranges keine Spur vorfindet. Ohne nun hieraus einen Schluss auf den künstlerischen Charakter des Autors zu ziehen, glauben wir als feststehend betrachten zu dürfen, dass dieser Stoff entweder unmusikalisch, d. h. durch Musik nicht vollkommen darstellbar, oder wenigstens äusserst wenig geeignet ist zu wahrhaft classischen, d. h. das allgemein Verständliche, Wahre in schöner Form darstellenden Gestaltungen, welche lebendig und eigenthümlich die erfahrungsmässige Wirklichkeit erfassen, sie im Lichte der künstlerischen Idee verklärt wiedergeben und dadurch einen ästhetischen Genuss und eine sittliche Veredlung gewähren; vielmehr weist der Stoff den Componisten fast mit Nothwendigkeit in »das Land der Träume«, veranlasst ihn zu phantastischen, nebelhaften Formationen und raubt ihm Lust und Kraft, sich in's wirkliche Leben zu vertiefen, welches einzig und allein die gesunde Quelle künstlerischer Begeisterung sowohl, als künstlerischer Gestaltungen ist. Nur eine Möglichkeit konnte ihn nach unserm Dafürhalten davor bewahren, nämlich die, dass er

*) Auch Fr. Schneider hat diesen Stoff bearbeitet. D. Red.

seinen Stoff nicht sowohl episch-dramatisch als lyrisch gefasst, ohne darum gerade der Gattung des Oratoriums untreu zu werden. Denn wenn dieser Name auch zuerst auf geistlich-dramatische Musikstücke angewendet wurde, so zeigt doch sowohl der Messias von Händel, als besonders die Passionen von Seb. Bach und der Paulus von Mendelssohn eine Mischung episch-dramatischer und rein lyrischer Elemente, indem das betrachtende Subject, sei es im Choral, im Chor, oder im Solo, seine Empfindung über das Erzählte oder dramatisch Dargestellte ausspricht. Sehr wohl denkbar wäre daher auch eine dritte Form oratorischer Musik, in welcher der thatsächliche Stoff kurz recitirend angedeutet, erzählt oder in Worten des Chors ausgedrückt, übrigens aber der lyrischen Reflexion der meiste Raum überlassen wäre. Für Vorgänge, in welche das Metaphysische hineinspielt, dürfte diese Form, wie Bach's Passionen und Händel's Messias an den betreffenden Stellen zeigen, die angemessenste sein. Rubinstein wählt die episch-dramatische Form und begeht damit, wie wir uns nicht scheuen schon hier auszusprechen, einen Cardinalfehler, der sich uns an den Hauptpunkten des Werkes auf die empfindlichste Weise wieder erkennbar machen wird. Dazu kommt aber, dass er nicht, wie es gerade bei diesem Stoffe das einzig Rathsame gewesen wäre, die alt-ehrwürdige biblische Relation benutzt, sondern sich eines »frei nach J. Milton« bearbeiteten Textes bedient. Weswegen gerade das biblische Wort in schlechterdings unvergleichlicher Weise geeignet ist, um Vorgänge, die »zwischen Himmel und Erde« geschehen, zu veranschaulichen — das können wir hier nicht näher erörtern. Aber viel erhabener, klarer, einfacher und deshalb schöner hätte der Stoff gestaltet werden können, wenn Rubinstein etwa mit biblischen Worten, die sich in grosser Fülle zusammentragen liessen, zuerst den Fall der Dämonen, dann die Schöpfung, dann den Sündenfall ganz kurz angedeutet oder erzählt und darauf mit andern Stellen die lyrische Reflexion des Einzelnen oder der Gesammtheit hätte folgen lassen. — Er thut das nicht, sondern bearbeitet einen Text, dessen Verfasser nicht genannt ist — zu seinem Glücke müssen wir hinzufügen; denn in diesem Falle lobt das Werk seinen Meister so wenig, dass es ihm vielmehr ein eclatantes Armuthszeugniss ausstellt, sowohl was den Plan, als was den Gedankengehalt und den Wortlaut anbetrifft. Rücksichtlich der Anlage trägt jedenfalls der Componist selbst einen bedeutenden Theil der Schuld, denn er musste die Grundzüge der Disposition nach den naturgemässen Grundgesetzen musikalischer Architektonik selbst machen. Er begnügt sich aber mit folgendem Plane: Erster Theil: Exposition, Scene im Himmel; Gott theilt den himmlischen Heerschaaren seinen Entschluss mit, eine Welt und ein Wesen zu schaffen, das von den Engeln geleitet und »durchglüht« an seiner göttlichen Herrlichkeit und an der Regierung auch über die Engel Theil nehmen soll. Satan, empört darüber, dass er sich diesem neuen Herrn unterwerfen soll, verleitet einen Theil der Engel zum Abfall. Gott ruft die Engelfürsten, Michael, Gabriel, Raphael, zum Kampfe auf. — Der Kampf findet statt und endigt mit dem Sturz der Dämonen. Satan, einsehend, dass er den Himmel nicht wiedergewinnen kann, feuert die Seinigen zur Vernichtung der zu schaffenden Welt an und citirt die Nacht, die Sünde, den Tod, den Hochmuth, die Wollust und die Schwachheit aus der Hölle; diese versprechen ihm zu dienen. Dann beschliesst Gott die Erde und den Menschen zu schaffen.

Wir müssen schon hier auf einen sehr bedeutenden Fehler aufmerksam machen, der sich späterhin noch unangenehmer bemerkbar macht, nämlich auf den Mangel an künstlerischer Gruppirung der Handlung. Händel stellt dafür in seinen Oratorien, namentlich im Messias, unübertreffliche Muster auf. Die musikalische Oekonomie eines grösseren Werkes fordert unerbittlich bestimmte Glieder von ungefähr gleichem Umfange, die sich ihrem Charakter nach scharf von einander absondern und dadurch jene architektonische Uebersichtlichkeit herbeiführen, die wir an den grossen Meistern so sehr bewundern. Warum begnügt sich der Componist nicht mit den 3 ersten Scenen, die naturgemäss zu einander gehören — warum hinkt ihnen noch der Entschluss zur Schöpfung nach? Dies fällt um so mehr auf, als der Chor der Himmlischen antwortet: »Was du denkest ist That«; aber dennoch nicht blos eine Pause, sondern im 2ten Theil ein ausgedehntes allmäliges Werden der Schöpfung erfolgt. — Durch diese fehlerhafte Eintheilung hat sich der Componist nun auch die natürliche Gliederung des 2ten Theils vorweg verdorben. Denn derselbe bringt zuerst das Chaos, dann die Schöpfung des Lichtes, des Firmamentes u. s. w. bis auf den Menschen, dann die Ertheilung der Herrschaft über die Erde an denselben nebst dem Verbot, endlich das Gelübde der Treue von Seiten Adam's und Eva's. Von einer Gruppirung ist hier kaum noch die Rede. Wie nahe lag auch hier diesem Theil eine dreifache Gliederung! Es konnte zuerst der göttliche Rathschluss der Schöpfung nach seinem unermesslichen, durch das neue Testament vielfach bezeugten Umfange, sodann die Schöpfung selbst, endlich das Paradies geschildert werden. Von einem Paradiese aber, das wir im 2ten Theile doch vor allen andern Dingen erwarten mussten, enthält derselbe — kein sterbendes Wort. Wie das zugehen mag, werden wir bald sehen. Im 3ten Theile geht nun vollends Alles bunt durcheinander. Zuerst ein Instrumentalsatz mit der Ueberschrift: Verführung und Sündenfall, dann die verschiedenen Empfindungen der Himmlischen und Höllischen darüber; darauf eine sentimentale Entschuldigung der Engelfürsten, dass sie den Menschen nicht bewahren konnten und die göttliche Beruhigung darüber. Sodann folgt die Verfluchungsscene und die daraus hervorgehenden Empfindungen der ersten Menschen, der Engel und der Dämonen; endlich, aber wieder unverhältnissmässig kurz, die Ankündigung der einstigen Rettung und die Vertreibung aus dem Paradiese. Wie leicht hier eine lichtvollere Gruppirung gewesen wäre, liegt auf der Hand. — Zu diesem Mangel an klarer Anordnung gesellt sich eine zweite höchst auffallende Ungehörigkeit der Anlage. Im ersten Theile nämlich wird stets nur erzählend gesagt: Und Gott sprach; dann folgen von derselben Stimme (Abdiel) gesungen die Worte. Im 2ten Theile wird Gott selbst als dramatische Person redend eingeführt unter dem Titel »Eine Stimme«; im 3ten Theile endlich wechselt beides miteinander ab. Gott selbst redend auftreten zu lassen, verzeiht man gern dem naiven mittelalterlichen Dichter eines Mysteriums — niemals aber einem Dichter des 19. Jahrhunderts. Wir halten dies geradezu für eine ästhetische Monstrosität; denn sowohl nach alttestamentlichen, als nach christlichen, ja nach neueren philosophischen Vorstellungen bedarf Gott, um sich zu offenbaren, einer vermittelnden, aus ihm selbst hervorgegangenen Potenz, sei es nun eines Engels, oder eines »Wortes«, sei es einer Idealwelt oder einer wirklichen Welt; ihn selbst »hat niemals Jemand gesehen«. Nur die urälteste heilige Sage lässt den Herrn im Garten Eden wandeln; wie weit aber unser Text entfernt ist, dieser alten ehrwürdigen Ueberlieferung einfach zu folgen, wird uns sofort klar werden.

Der Gedankengehalt nämlich, den derselbe verarbei-

tet, ist nicht blos eine äusserste Verflachung der wahrhaft grossartigen und unerschöpflich tiefen religiösen Ideen jener »ältesten Urkunde des Menschengeschlechtes«, sondern vielleicht mit Absicht das directe Widerspiel derselben; ausserdem aber ein unglaublich geschmackloses Conglomerat von grellen Widersprüchen und Trivialitäten. Wie weit die Nachlässigkeit und Gedankenlosigkeit des Textbuches geht, zeigt schon der oben erwähnte Umstand, dass die ersten Menschen, obwohl sie nicht in ein Paradies gesetzt worden sind, dennoch aus einem solchen getrieben werden. Warum sind sie aber nicht in das Paradies gesetzt worden? Jedenfalls weil nach der Exegese unseres Poeten die ganze Erde anfangs das Paradies gewesen sein muss. Wir sehen schon, was der Verfasser von Poesie und insbesondere von religiöser Poesie versteht. Seichter Rationalismus beherrscht seine ganze Auffassung und führt ihn zu den interessantesten Absurditäten. Dass er in seinem lichtfreundlichen Zelotismus den Baum der Erkenntniss fällt, ist nur consequent; wie aber, wenn er aus demselben folgendes exegetische Kunstwerk zimmert:

»Geniesst und glaubt, doch strebt nicht nach Erkenntniss!
Erkenntniss bringt Sünde, bringt Empörung« u. s. w. —

Hat der Verfasser dieses wirklich geglaubt? oder hat er nur geglaubt, Milton oder die heilige Schrift sei dieser Ansicht? Aber gesetzt auch, sie wären es, warum corrigirt er sie nicht wenigstens ebenso geistreich wie vorhin beim Paradiese? — Ein offenbarer Unsinn muss es genannt werden, wenn, nachdem im 1sten Theil die Schöpfung der Welt angekündigt ist, im 2ten Theil das Chaos geschildert wird. Hier spielt dem Verfasser sein Aufklärungsdrang abermals einen Schelmenstreich. Dass Gott zuerst »Himmel und Erde« geschaffen, dass die Erde wüst und leer war — das ist »Köhlerglaube«; der »Gebildete« denkt sich statt dessen im Anfang ein Chaos. Gut, nur lasse er dann auch consequent die Idee einer Schöpfung durch Gottes Wort aus dem Spiele, denn beides verträgt sich gerade eben so gut zusammen, wie Heidenthum und Christenthum. — Echt »lichtfreundlich« ist ferner die Vorstellung, dass das verlorene Paradies »in eigner Kraft« und »durch Tugend neu gewonnen« werden kann, — auch etwas, wovon die alte Sage nichts weiss. Am sonderbarsten aber ist dabei, dass dieser Trost den Menschen durch die Engel angekündigt wird, während den Fluch Gott selbst ausspricht. Es ist durchaus kein Grund denkbar, der dies nöthig machte. — So aufgeklärt sich nun auf der einen Seite unser Poet gerirt, so hindert es ihn doch nicht im mindesten, gerade diejenigen Wesen, die den Lichtfreunden am wenigsten zusagen, nämlich Engel, Dämonen und den Satan selbst, in aller Crassheit vorzuführen. Aber zu seinem Unglück kann er auch hier das »Aufklären« nicht unterlassen und begeht daher wiederum eine der grössten Geschmacklosigkeiten. Die alt-christliche Tradition, der auch Milton folgt, ist die, dass Satan, weil er sich dem Sohne Gottes nicht unterwerfen wollte, in die Hölle gestürzt wurde. Unser Poet rationalisirt dies, weil er den Sohn Gottes längst in die Rumpelkammer des Köhlerglaubens geworfen hat, in der Weise, dass Satan sich dem erst noch zu schaffenden Menschen nicht unterwerfen will! — Nun, das Angeführte ist wohl ausreichend, um uns eine Vorstellung zu machen, durch welch ein Machwerk von Text sich Rubinstein zu einem Oratorium hat begeistern lassen. — Wollten wir unsere Leser noch mit Proben der poetischen Sprache dieses Textes belästigen, so müssten wir fürchten, sie legten das Blatt unwillig bei Seite, ohne noch das Folgende gelesen zu haben. Da wir dies nicht wünschen können, so wenden wir uns eiligst zu der Musik des Oratoriums.

Zunächst bietet sich die Wahrnehmung dar, dass das verlorene Paradies von dem, was man bisher unter Oratorium verstand, in sehr wesentlichen Punkten abweicht. Es verfolgt augenscheinlich einen ganz andern Zweck als jenes, es bedient sich daher auch ganz anderer Formen und Ausdrucksmittel.

Der Zweck des alten Oratoriums dürfte im Wesentlichen derselbe sein, wie der der Oper, nämlich die Darstellung von Charakteren durch Situation und Handlung. Der hauptsächlichste Unterschied zwischen beiden liegt wohl weniger im Stoff oder in den Formen, als in der Anlage und dem Verlauf, sowie darin, dass das Oratorium mehr als die Oper rein lyrische Elemente zulässt. Im verlorenen Paradiese hat nur Satan eine ausgeprägte Physiognomie, die übrigen Personen sind entweder blosse Staffage oder wenigstens nicht im Mindesten entwickelt. Der Chor leidet ebenfalls an Monotonie, und der »Chor der Erscheinungen« (Nacht, Sünde, Tod etc.) ist ganz überflüssig, d. h. ein Fehler, weil diese Erscheinungen sonst nicht wieder auftreten.

Der Form nach weicht unser Oratorium von den ältern insofern ab, als sich unter seinen vielen Chorsätzen nur drei breiter angelegte und kunstvoller ausgeführte, unter seinen Soli nur 2 Arien, 1 Duett und 1 Terzett befinden. Dagegen bemerkt man zu Anfang des 2ten und 3ten Theils Instrumentalsätze, die durch ihre Ueberschriften »Chaos«, »Verführung und Sündenfall« stark an die Programm-Musik erinnern. Ueberhaupt drängt sich die Bemerkung auf, dass Rubinstein versucht hat, die Wagner'schen Operntheorien mit einer gewissen vorsichtigen Beschränkung auch auf das Oratorium anzuwenden. Der früher gerügte Mangel an Gruppirung, das Vorwiegen des Recitativs und Ariosos, das Zurücktreten grösserer »Sätze« und manches Andere deutet darauf hin. Wir halten dies für unbesonnen, wollen aber die vielfach gegen Wagner geltend gemachten Gründe hier nicht wiederholen, weil Rubinstein eben mit Maass verfährt.

Die wichtigste Abweichung von dem herkömmlichen Oratorienstyl besteht aber darin, dass sich Rubinstein völlig anderer Ausdrucksmittel bedient. Er schreibt mit wenigen Ausnahmen homophon, räumt dem Orchester eine eigenthümlich hervorragende Bedeutung ein und wirkt weniger durch bedeutende Motive und deren Verarbeitung, als durch farbenreiche Harmonik und Modulation. Wir haben also hier das gerade Gegentheil des alten Oratorienstyls. Voreilig würde es nun sein, das Werk deshalb sofort als eine unebenbürtige Erscheinung aus der Oratorienmusik auszustossen. Jede Kunstgattung entwickelt sich ja in und mit der Zeit, und ein Mendelssohn'sches Oratorium sieht auch ganz anders aus als ein Händel'sches. Da ausserdem der Componist seine Ausdrucksmittel ohne Zweifel aus reiflich erwogenen Gründen gewählt und, wie wir annehmen dürfen, die ganze Vollkraft seines Talents angestrengt hat, so kommt es darauf an, zu fragen: welchen Zweck hat er mit seinen Mitteln erreichen wollen, und wie verhält sich dieser Zweck zu dem des alten Oratoriums?

Sprechende Charakteristik einzelner Personen und des Chors kann er nicht beabsichtigt haben, sonst würde er eben überall sprechende Motive, ausdrucksvolle, schön gegliederte Melodie, klare, wenn auch noch so reiche Harmonie, sicher treffenden und fein zeichnenden Rhythmus angewendet haben. Dies ist aber grösstentheils nicht der Fall. — Fromme Erbauung durch lebendige, persönlich warme Darstellung religiöser Ideen oder Thatsachen kann

er auch schwerlich bezweckt haben; denn einerseits hatte schon der Text, wie wir sahen, jedes tiefere religiöse Motiv geflissentlich verwässert, andererseits fehlt der Darstellung das lyrische Element, welches jeder religiösen Musik wesentlich ist, endlich vermisst man den der entwickelten religiösen Musik eigenthümlichen polyphonen Charakter. Auch will weder das Vorwiegen des Orchesters, noch die beinahe völlig emancipirte Modulation zu einer religiösen Musik passen. Denn die religiöse Musik verlangt gebieterisch einen keuschen, von üppiger wie von roher Sinnlichkeit gleich weit entfernten Klang; sie muss ihrem Wesen nach die Materialität des Klanges als vollkommen geistig beseelte in Anwendung bringen. Darin liegt, dass in ihr das Vocale vorwiegen muss. Dies vermisst man im verlorenen Paradies; der Stoff aber, den Rubinstein behandelt, ist und bleibt trotz aller Verflachung ein religiöser. Die Wahl des Styles ist daher als ein grober ästhetischer Fehler zu bezeichnen.

Wir glauben uns nach den angegebenen Merkmalen kaum zu täuschen, wenn wir den Zweck des Componisten darin suchen, dass er eine malerisch-illustrirende, eine decorative Darstellung seines Stoffs hat geben wollen. Und hat er es nicht gewollt, so hat er es unabsichtlich gethan. Jedenfalls erreicht er damit nur einen sehr untergeordneten Zweck, denn die Tonmalerei ist eben ein blosser Nebenzweck der Musik. — Hiernach bedarf es keiner weitern Bemerkung, ob das Werk der Oratorienmusik beizuzählen ist oder nicht. Bisher hat nämlich das Oratorium neben der ihm verwandten Oper darum als höchste und vollkommenste Gattung der Vocalmusik gegolten, weil es die höchsten Zwecke verfolgte.

Sehen wir nun das Einzelne noch etwas ganauer an, so wird sich uns diese Auffassung überall bestätigen.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Anzeigen.

Gesangsmusik.

Julius Tausch, Lieder für Männerstimmen. Heft 1. Op. 5. Düsseldorf, Bayrhoffer. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

D. Unter den zahlreich erscheinenden Compositionen für den Männergesang, deren Mehrzahl sich in Künsteleien ergeht oder der vollen Trivialität verfällt, heben sich die oben bezeichneten Lieder durch Geschmack, Streben nach wahrem Ausdrucke und Feinheit der Arbeit vortheilhaft hervor; auch die Erfindung ist in melodischer wie harmonischer Beziehung durchweg fliessend und steht über dem Gewöhnlichen, wenngleich wir derselben das Lob einer vollen Selbständigkeit nicht zugestehen können, sondern den Einfluss des romantischen Styls überall wahrnehmen; letzteres besonders in dem zweiten Liede (»Nachtlied zur See«, nach dem Engl. von Freiligrath), einem übrigens durch ernsten Ausdruck und edle Harmoniefolgen höchst ansprechenden Liede. Den Vorzug geben wir übrigens dem ersten Liede (»Rheingruss« von Creizenach), einem lebendigen, kräftigen Stücke, welchem durch Verbindung einer Solostimme mit dem Chore noch ein besonderer Reiz verliehen ist. Auch das dritte Stück (»Käferlied« von Reinick) ist musikalisch fein und wirksam gearbeitet, wenngleich der in demselben beabsichtigte humoristische Ausdruck uns nicht die rechte ursprüngliche Natürlichkeit und Unmittelbarkeit zu haben scheint. Jedenfalls zeigt der Componist überall, dass er die Wirkungen des Männergesangs sehr wohl kennt und anzuwenden weiss und dabei doch Künstler genug ist, um sich von den Gefahren, welche die meist übliche Behandlung dieser Gattung mit sich bringt, frei zu erhalten.

Heinrich Marschner, 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. Op. 195. 2 Hefte. Mainz, Schott's Söhne. Pr. à 1 fl. 48 kr.

Der Titel obiger Lieder besagt nicht, ob dieselben aus dem Nachlasse des Componisten veröffentlicht werden, und uns fehlt augenblicklich die Gelegenheit, zu erfahren, ob dieselben schon früher bekannt waren. Jedenfalls nehmen wir keinen Anstand, auszusprechen, dass dieselben zum Besten ihres Meisters besser unedirt geblieben wären. Allerdings macht sich in einer gewissen Freiheit und Mannigfaltigkeit der Behandlung besonders hinsichtlich der Klangwirkungen u. a. jene Routine bemerkbar, wie sie im vielfachen Verkehr mit Männerchören erworben wird und freilich auch auf technischer Geschicklichkeit beruht; geht man aber tiefer auf den Inhalt ein, so zeigt sich ein erschreckender Mangel an melodischer Erfindungskraft und Phantasie, und von einer poetischen Auffassung, wie wir sie in unserer musikalischen Lyrik doch jetzt gewohnt sind, fehlt jede Spur; ja die triviale und oberflächliche Behandlung von Worten, die wohl das Gemüth tiefer anregen konnten, scheint derselben geradezu Hohn zu sprechen. Man prüfe nur einmal das letzte der Lieder, Geibel's Zigeunerleben (so anmuthig und wahrhaft poetisch von Schumann behandelt), um sich zu überzeugen, wie wenig zusammenhängende und langathmige Erfindung in diesen späteren Erzeugnissen eines sonst achtbaren Meisters zu finden ist, wie vor gewöhnlichen und uninteressanten Einzelwirkungen ein Eindruck eines Ganzen gar nicht zu Stande kommt.

M. Hauptmann, Motette »Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen«, für Chor und Solostimmen. Op. 52. Leipzig, Siegel. Pr. 25 Ngr.

—— Drei geistliche Chorgesänge, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 53. Leipzig, Siegel. Pr. 27½ Ngr.

Es bedarf für den Kundigen, dem die ernste und doch sinnige Muse Hauptmann's schon aus seinen früheren Erzeugnissen lieb und werth ist, keines besonderen Hinweises, dass auch jene geistlichen Compositionen Zeugniss geben von der würdigen Auffassung, wie von der geschmackvollen und feinen technischen Behandlung, welche wir in allen Arbeiten des hochverdienten Mannes schätzen. Wenn dieselben in einigen Beziehungen, namentlich in der melodischen Gestaltung, manchen vielleicht nicht in dem Grade interessiren sollten, wie vieles Frühere, so kann das in dem offenbaren Bestreben des Componisten liegen, die Worte der Gesänge mehr declamatorisch, wie mit Zugrundelegung und Durchführung bestimmter Themen zu behandeln. Dies gilt wenigstens entschieden von den an zweiter Stelle genannten Gesängen (Op. 53), von denen besonders das zweite den bezeichneten Mangel sehr fühlen lässt, dessen Folge eine gewisse Monotonie ist; während das dritte (»Herr ich schrei' zu dir«, D-moll) auch in dieser Behandlung durch Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Ausdrucks und feine Züge in Harmonie und Stimmenführung interessirt, an denen es auch in dem sehr ernsten Stücke Nr. 1 (»Meine Seel' ist stille«, G-dur) nicht fehlt. Die Motette Op. 52 beginnt mit

einem sehr vollstimmigen, ernsten, dabei schön sich steigernden Andante; diesem folgt ein Allegro (»der Herr ist meine Macht«), welches nun wirklich thematisch gestaltet ist, mit dem Charakter freudig-vertrauender Erhebung; ein weicher und schöner Solosatz unterbricht dasselbe und wechselt dann mit dem Tutti; zuletzt kehrt das langsame Tempo wieder, in welchem sich eine Vorliebe für Chromatik bemerkbar macht, auch über die Zulässigkeit des Schlusses: »preiset ihn, Allelujah« im langsamen Tempo gestritten werden könnte, übrigens aber der Eindruck würdigen Ernstes auch hier der maassgebende bleibt.

Robert Radecke, Das Abendläuten, Duett für Sopran, Alt und kleinen Frauenchor, mit Pianoforte. Op. 24. Berlin, Trautwein. Pr. 17½ Ngr.

—— Vier Terzette für weibliche Stimmen ohne Begleitung. Op. 27. Ebendaselbst. Pr. 25 Ngr.

Diese Stücke tragen durchaus das Gepräge von Gelegenheitscompositionen für bestimmten Zweck, vielleicht sogar für bestimmte Kräfte, und können kaum ein darüber hinausgehendes Interesse beanspruchen, so wenig wie sie einen Maassstab für den Styl und die Productivität des Componisten, der in andern Gattungen sich ziemlich verschieden gezeigt hat, abgeben können. Denn die süsse Weichheit, welche den Grundzug derselben bildet, finden wir z. B. in einem uns eben zu Händen kommenden vierhändigen Scherzo (C-moll) keineswegs wieder. In dem »Abendläuten« (Gedicht von Scheuerlen) beginnt das Clavier mit einer malenden Bewegung und die dann einsetzenden Solostimmen suchen auch das Läuten nachzuahmen. Der Charakter des Stückes ist ein anmuthig zarter, etwas wehmüthig gefärbter. Hübsch empfunden ist das sich kräftig erhebende unisono am Schlusse »sollst Gott du mir eins und alles sein«. Der Chor ist auch zweistimmig, und passend so eingerichtet, dass die Solostimmen sich deutlich und selbständig abheben. — Die 4 Terzette sind noch weniger individuell, und es gelingt dem Componisten nicht immer, den so sehr beschränkten Tonmitteln einen intensiven und ausgiebigen musikalischen Inhalt zu verleihen; das Gefühl von Leerheit und Monotonie überkommt uns mehrfach. Wir ziehen das zweite Lied (es ist einmal wieder das Goethe'sche »Ueber allen Gipfeln ist Ruh«; zum wie vielten Male wohl componirt?) den übrigen vor, es zeichnet sich durch feine, zarte Auffassung, angemessene Declamation und Modulation vor den übrigen aus. Geschickt und zierlich ist auch das letzte (Lied der Vöglein, von Schultze) gearbeitet, welches durch die Gegenüberstellung der Stimmen noch besonders belebt wird. Die beiden andern bieten weniger Interesse, namentlich erhebt sich Nr. 1 (Der Vogel in der Luft, von Deinhardstein) durch nichts über das Gewöhnliche.

Clara von Gossler, 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Heinze. Pr. 22½ Ngr.

An diese zarten und anspruchslos auftretenden Blüthen wollen wir nicht den strengen Maassstab der Erfindung und Technik legen. So viel darf gesagt werden, dass aus denselben ein wahres, ungekünsteltes und unverdorbenes Gefühl spricht, sowie ein reiner, aus lebendiger und voller Auffassung der grossen Meister der Neuzeit hervorgegangener Geschmack. Besonders Mendelssohn, später auch Schumann scheinen auf die Verfasserin Einfluss geübt zu haben. Und wenn auch die ganze Gestaltung, die Modulation, die Begleitung nicht ohne Spuren des dilettantischen Ursprungs ist, so zeigt doch wieder der natürliche Bau der Melodie und wiederum die im Ganzen fehlerfreie harmonische Behandlung, dass es der Künstlerin nicht an theoretischer Kenntniss fehlt. Mit Vorliebe sind trübe und ernste Texte gewählt, und daraus möchte man wohl auf die Empfindungsweise der Verfasserin schliessen dürfen; dennoch geben wir dem muntern vierten Liede (»Fein Rösslein ich beschlage dich«) der Erfindung nach vor den übrigen den Vorzug.

Pianofortemusik.

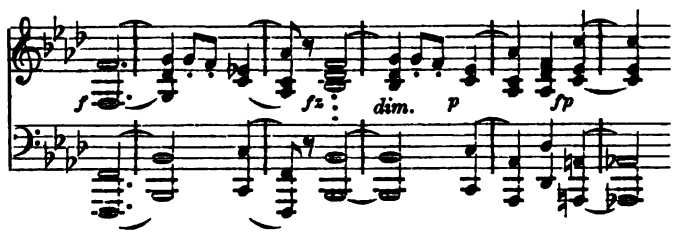
Stephen Heller, Drei Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Op. 105. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 22½ Ngr.

D. Unter den Claviercomponisten der letzten Jahrzehnte nimmt St. Heller eine hervorragende, ja man kann sagen exceptionelle Stellung ein; er unterscheidet sich ebensosehr von den blossen Salonschreibern, wie von den die Technik zu schwindelnder Höhe hinaufschraubenden Etüdenfabrikanten; und wie er in seinen zur Uebung und Ausbildung bestimmten Stücken immer auf Bildung des Vortrags höheres Gewicht legte, wie auf alles Andere, so hat er sich auch dem Gehalte seiner Compositionen nach immer als ächten, mit Geschmack und Wärme begabten, deutschen Künstler gezeigt, der nicht wie hundert andere die Gedanken bei andern zu borgen nöthig hat, sondern den lebendigen Quell des musikalischen Ausdrucks in sich selbst trägt. Dass sich in seinen Werken nicht gerade eine grosse Mannigfaltigkeit der dargestellten Empfindungen ausspricht, das liegt in der ganzen Eigenthümlichkeit des Componisten, in welcher das Zarte, Innige, mit etwas Humor gemischt, als Grundzug hervortritt; und man wird den Meister, der mit Erkenntniss seiner selbst die ihm durch seine Natur gezogenen Schranken innehält, nur loben müssen, solchen gegenüber, die in gleicher Weise speciell begabt, dennoch in allen Gattungen aufzutreten sich nicht scheuen. So werden die vorgenannten »Lieder ohne Worte« dem, der Heller's frühere Sachen mit Liebe und Behagen gespielt hat, nicht gerade viel Neues sagen; jedoch wird er sich an dem süssen lieblichen Gesange des ersten (A-dur, ⁴/₄, Assai lento), der lebhaften drängenden Bewegung und den interessanten rhythmischen und harmonischen Zügen des zweiten (A-moll, ⁶/₁₆, Vivamente) und der träumerischen Syncopenbewegung des dritten (F-dur, ³/₄) sehr erfreuen. Es sind nicht grosse, weitgespannte Melodien, noch weniger brillantes Passagenwerk, was uns geboten wird; aber die einzelnen Motive und Gänge und die Art, wie sie durch kunstvolle Verflechtung und gleichmässige Bewegung zu einheitlichen Stimmungsbildern gestaltet werden, zeigen den wahren und warm empfindenden Künstler, der auch in der Fremde seiner deutschen Weise nicht untreu wird.

Friedrich Kiel, Zwei Capricen für das Pianoforte. Op. 26. Berlin, Timm. Pr. Nr. 1. 15 Ngr. Nr. 2. 22½ Ngr.

Den Stücken dieses begabten Componisten gegenüber, welche wir in Nr. 3 dieser Zeitung anzeigten, scheinen uns die vorliegenden einen Fortschritt zu bezeichnen; wir glauben in denselben eine freiere und leichtere Bewegung, mehr Ebenmaass der Gestaltung und mehr Natürlichkeit und Fluss der Erfindung zu gewahren. Das erste Stück (As-dur, ⁴/₄, Allegretto) bringt uns ein sanft wiegendes Thema, zuerst von der rechten Hand allein gespielt (die linke tritt mit dem vierten Takte hinzu), dann durch Ge-

genbewegungen und reichere Harmonie verziert; Melodie und Modulation klingen mitunter an Chopin an. Ein kurzer Zwischensatz scheint uns etwas gewaltsam originell zu sein; man betrachte die herbe Modulation des Themas:



Der anmuthige Rückgang versöhnt einigermaassen. Etwas gewöhnlicher sind die Motive des zweiten Stückes (Presto, 6/8, As-dur), wenngleich die fliessende Erfindung auch hier Anerkennung verdient. In dem 2ten Thema (das Stück hat die Form eines etwas lose gebauten Sonatensatzes) gewahren wir eine etwas grössere Wärme, dafür aber auch geringere Originalität; auch sonst finden sich Schumann'sche Anklänge. Sehr hübsch wirken die vollen Harmonien am Schlusse; überhaupt sind beide Stücke wohlklingend und dankbar zu spielen. So zeigen auch diese Stücke den gründlich gebildeten Musiker, der über die Technik des Claviers wie über Harmonie und Rhythmus sicher gebietet und dessen Entwicklung wir mit Theilnahme folgen müssen, mit dem Wunsche, dass sich derselbe zu einer selbständigen Stellung unter den producirenden Künstlern durcharbeiten möge. Dazu aber wird vor Allem gehören, dass ihm jede Rücksicht auf ein momentanes Hörerpublikum, jede Neigung zu Concessionen an einen localen Tagesgeschmack für immer fremd werde.

R. Schumann, Kinderball, 6 leichte Tanzstücke zu vier Händen. Op. 130. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 25 Ngr.

Es bedarf nur der kurzen Anzeige obiger Ausgabe, um die Verehrer Schumann's zum lebhaften Danke gegen die Verlagshandlung zu verpflichten, welche uns jene reizenden, von Humor übersprudelnden Stücke in einem sorgsam angefertigten zweihändigen Arrangement darbietet und zugänglicher macht. Natürlich wird dasselbe mehr von »grossen« Kindern gespielt werden müssen, da von der auf dem Titel noch stehenden Leichtigkeit bei zwei Händen kaum mehr die Rede sein kann.

Einige Winke in Betreff der Athembehandlung im Gesange.

Von Ferdinand Sieber.

Die Kunst, den Athem richtig zu behandeln, ist für den Sänger eines der wesentlichsten, wo nicht das allerwesentlichste Erforderniss; ja, man darf behaupten, dass ohne eine vollkommene Herrschaft über den Athem von einer künstlerischen Gesangsleistung überhaupt gar nicht die Rede sein kann. Wie kläglich hört es sich nicht an, wenn einem Sänger inmitten einer schwungvoll begonnenen Cantilene plötzlich der Athem ausgeht, und er sich gezwungen sieht, an einer ganz unpassenden Stelle — vielleicht sogar zwischen den Silben eines und desselben Wortes — neuen Athem zu schöpfen, wie wir dies nur zu häufig von Leuten erleben müssen, die auf den ersten Opernbühnen Deutschlands mit enormer Gage als dramatische Künstler figuriren! Und doch wäre das noch ein sehr niedriger Standpunkt: vom Sänger blos zu verlangen, dass er im Stande sei, eine gewisse Anzahl zusammengehöriger Noten in einem Athem zum Vortrage zu bringen. Wenden wir den Blick höher, so steht ja die gesammte Dynamik, die Kunst der Nüancirung und Phrasirung, der musikalischen Declamation — mit einem Worte des ganzen Vortrages mit der Behandlung des Athems in so innigem Zusammenhange, dass eine ungenügende Ausbildung des Sängers in Bezug auf die Thätigkeit der Lungen sich jeden Augenblick aufs Empfindlichste rächen und ihm, wenn er selbst mit richtigen und künstlerischen Intentionen an eine Parthie ginge, seine besten Absichten Takt für Takt vereiteln und zu Schanden machen müsste.

Hören wir einer Künstlerin wie Henriette Sontag, oder — um ein uns näher liegendes Beispiel zu wählen — Desirée Artôt mit kunstgebildetem Ohre zu, so wird uns mehr als die Bravour der Passagen, mehr als die glockenreine Intonation und klar verständliche Aussprache jedes Wortes die Meisterschaft in Erstaunen setzen, mit der eine solche Künstlerin ihren Athem handhabt. Da wird nicht allein eine endlose Reihe von Tönen in einem und demselben Athem ausgeführt, nein, innerhalb dieser Tonreihe werden wiederum die rhythmisch zusammengehörigen Tongruppen aufs Sauberste vereinigt und von andern nachfolgenden Gruppen getrennt; die einen erhalten eine kleinere, die zweiten eine grössere Parthie von Athem zugetheilt; aus den einzelnen Gruppen werden wieder einige Töne durch mannichfache Inflexionen von den andern herausgehoben, dann erscheint eine messa di voce, ein köstlicher Stimmhall, und nach demselben wird die verhallende Stimme in erneutem Schwellen in die nachfolgende Periode hinübergeführt, bevor die Sängerin Athem schöpft. Dabei herrscht ein harmonisches Ebenmaass, der Gesang erscheint wie eine fortlaufende Schönheitslinie (wie Wieland so schön von der Schmeling berichtet); wir gewahren ein genaues Darlegen der melodischen Zeichnung, bei welcher die Fioriturен sich leicht und flüchtig, wie Arabesken an die Hauptlinie anschmiegen. Und von einem Athemzuge, der solche Wunder thut, werden die Zuhörer weder den Anfang noch das Ende gewahr, so ruhig und unhörbar wurde die Luft eingesogen, so anstrengungslos floss sie am Ende der reich nüancirten Phrase aus.

Vergleicht man mit solcher Kunstfertigkeit das Aechzen, Schluchzen, und wie sonst die lärmenden Geräusche alle heissen mögen, die jeden Athemzug so mancher Sängerin begleiten, jenes Athempumpen, bei welchem der ganze Körper gleichsam in Aufregung geräth und mitarbeitet, so wird doch selbst dem unbefangensten Zuhörer ad oculos, oder besser ad aures demonstrirt, dass es die schöne Stimme allein nicht thut, sondern vor Allem die künstlerische Durchbildung derselben, und hier wiederum in erster Reihe die Kunst der angemessenen Behandlung des Athems, des Stoffes aller Gesangtöne. — Oder kann da noch von einem reinen ästhetischen Genusse die Rede sein, wo die Aufmerksamkeit beständig auf den Mechanismus hingelenkt ist, mit welchem der Gesangsprocess in Scene gesetzt wird?

Die so häufig aufgeworfene Frage: Lässt sich denn die Ausdauer des Athems, seine richtige Eintheilung und Behandlung erlernen, oder ist sie nicht dem Sänger angeboren? giebt einen recht sprechenden Beweis für die Naivetät und Urtheilslosigkeit des grossen Publikums in Bezug auf die Kunst des Gesanges. Beim Gaukler und Seiltänzer, der die grösste Herrschaft über seine Muskeln und Gelenke darlegt, möchte wohl Keiner bezweifeln, dass seine Geschicklichkeit nur durch die ausdauerndsten Exercitien erreicht werden konnte; — dem Sänger soll Alles angeboren sein!!

Allerdings kann die Oekonomie und Leistungstüchtigkeit des Athems nur durch rastlosen Fleiss und durch sehr beharrliche Studien erlernt werden, vorausgesetzt, dass der Schüler ge-

sunde Athmungsorgane besitze, der Lehrer aber die Kunst der Athemverwendung in allen ihren Theilen selbst praktisch ausgeübt und sich zu eigen gemacht habe. Denn mit dem gewöhnlichen Rathschlage: »Holen Sie tiefen Athem! Nehmen Sie die Brust recht voll Luft« u. s. w., worauf sich die Anweisung so vieler Maestri beschränkt, ist noch unendlich wenig gefördert. Rührt doch nur zu häufig die Athemlosigkeit und Ermattung, die den Schüler überfällt, gerade von der pflichtgetreuen Befolgung solcher Vorschrift her, d. h. von der Gewohnheit, beständig tief Athem zu holen, einen gewaltigen Athemzug an den andern zu reihen u. s. f., wodurch die Brust aufs Unverantwortlichste angestrengt, ja ruinirt, andererseits aber der Ton buchstäblich erstickt und seines Wohlklanges beraubt wird.

Die alten Italiener waren Meister in der Kunst der Athembehandlung. In den Werken von Tosi, Perrino, Mancini u. A. begegnen wir einer so unerschöpflichen Terminologie für die mannichfache Handhabung des Athems (da heisst es: cavare, mantenere, fermare, sospendere, ritirare, attenuire, spingere, calare, rinforzare, raddolcire, scemare, accrescere, sostenere, condurre, espandere il fiato ecc. ecc.), dass wir schon aus der Menge solcher, nur für den gründlichen Kenner (nicht allein der italienischen Sprache, sondern vor Allem) der Gesangs- und Athemtechnik übersetzbarer und erklärbarer Termen entnehmen können, welche Aufmerksamkeit diesem Studium gewidmet wurde. Jene classischen Meister nun lehren, dass der geregelte Wechsel des sogenannten mezzo respiro, d. h. halben, unvollständigen Athemholens und des ganzen, vollen Athemschöpfens (pieno respiro) die Basis jeder Athemgeschicklichkeit ausmache. Wie wir im Schreiben vier, fünf und noch mehr Kommata machen, ehe wir uns eines Punktes bedienen, so wird auch in der Cantilene meist erst nach einer Anzahl von drei bis vier unvollständigen Athemzügen ein tiefer und vollkommener Athemzug nothwendig, der dann — geschickt ausgeführt — gewiss niemals seine Wirkung verfehlen wird. Wer beständig mit vollen Segeln fahren will, der braucht Wind, während die Barke des geschickten Ruderers durch seiner Hände Kraft dem ersehnten Ziele zugeführt wird. Gerade so verhält es sich mit dem Singen! Hier ist vor Allem im Anfang darauf zu achten, dass der Schüler mit einem kleinen und ruhigen, nie vernehmbaren Athemzuge einen oder mehrere Töne im piano klangvoll, d. h. vocalreich, möglichst lange aushalten lerne. Mit möglichst wenig Athem möglichst viel Ton erreichen, sollte die Losung jedes anfangenden Sängers sein; während leider meistentheils umgekehrt verfahren, gleich zum Schwellen des Tones und zum vollen Athem geschritten wird, der die Kräfte der jungen Brust über alle Gebühr in Anspruch nimmt; das Resultat ist dann freilich gleichfalls das umgekehrte, es wird mit sehr viel Luft sehr wenig Ton erreicht. Möchten doch Mancini's richtige Worte: Non sono i polmoni che cantano (nicht die Lungen sind es, die singen) vom Anfänger mehr beherzigt werden, gerade dann wird die Ausdauer und Leistungsfähigkeit seines Athems später eine desto grössere sein. Die Spannkraft der corde vocali (Stimmbänder), die Herrschaft über die Muskeln, welche die grössere oder geringere Anspannung jener Stimmsaiten bewirken, wird das Erste sein und bleiben, worauf Lehrer und Schüler hinzuarbeiten haben — dazu bedarf es aber vor Allem eines ganz ruhigen, wir möchten sagen indifferenten Athems. Spricht die Stimme im piano in ihrem ganzen (natürlich bequem zugänglichen, nicht modern forcirten und ausgedehnten) Umfange leicht an, ist die Geschicklichkeit des Ruderns gewonnen — um in unserm Bilde zu bleiben —: dann mag die Kunst des tiefen und vollständigen Athems, als unentbehrlich zum Tonschwellen und Tonnüanciren, mit allem Eifer geübt werden, damit unser Boot auch auf offenem Meere segeln lerne. — Man gestatte uns noch folgende drei Bemerkungen: 1) Kein Athemzug, also auch der tiefe, vollständige nicht, darf vom Zuhörer störend wahrgenommen werden. Wie jenes oben beregte Aechzen für das Ohr widerwärtig war, so ist es das Wogen und Wallen der Brust bei so vielen Sängerinnen für das Auge! Wilhelmine Schröder-Devrient konnte sich nicht scharf genug über solche unästhetische Manier aussprechen. Eine solche Bewegung dürfte wohl nur in den Fällen höchster Erregtheit im Drama zulässig sein, in solchen Ausnahmefällen, wo auch der Athem eine malerische Wirkung üben, eine eigene Sprache reden soll und deshalb zuweilen von einem hörbaren Seufzer begleitet sein mag.

2) Der Sänger hüte sich eben sowohl davor zu früh, als zu spät zum Einathmen vorzugehen*), damit er im ersten Falle die Brust nicht zu lange in Spannung (Athembereitschaft) lasse und sie so unnütz ermüde, im zweiten aber nicht die Zeit zu einem vollständigen Athem verpasse.

3) Wir können dem jungen Sänger keinen bessern Rath geben, als den Athem in dem Moment, wo er ihn für eine lange Tonreihe auszugeben im Begriff steht, noch eine Secunde oder halbe Secunde zurückzuhalten; er wird dadurch, statt den Athem sofort ausströmen zu lassen, in den Stand gesetzt, denselben zu concentriren und nach Bedürfniss, in grösseren oder kleineren Theilchen, auszugeben, und kommt so jener Kunst der Phrasirung immer näher, von der wir oben gesprochen haben.

Wir müssen hier abbrechen und uns auch die Beantwortung der Frage: wann und wo am besten zum Athemholen abzusetzen sei, versagen; vielleicht dass uns ein späterer Anlass auf diesen Punkt zurückführt. Erwähnt sei jedoch noch, dass der Sänger in der genauen Kenntniss des musikalischen Perioden- und Satzbaues einerseits, wie der Gesetze der Metrik und der Anforderungen gesanglicher Declamation andererseits den sichersten Führer auf diesem Gebiete gewinnen kann.

Den vorliegenden Aufsatz aber schliessen wir mit der Hoffnung, vielleicht manchem strebsamen Schüler einen Fingerzeig in Bezug auf Athembehandlung gegeben und manchem jungen Musiker klar gemacht zu haben, dass eine (übrigens tüchtige) musikalische Bildung noch lange nicht ausreicht und berechtigt, Gesangunterricht zu ertheilen und mit dem schönsten, aber auch zerbrechlichsten aller Instrumente, der menschlichen Stimme, Experimente anzustellen.

Nachrichten.

Ueber A. F. Hesse entnehmen wir der Nordd. Musikzeitung folgende biographische Notiz: »Adolph Friedrich Hesse, am 30. August 1809 zu Breslau geboren, zeigte schon in seinem fünften Jahre ungewöhnlichen Tonsinn; auf ihn aufmerksam gemacht, übernahmen der als Organist und Contrapunktist berühmte F. W. Berner im Verein mit dem damaligen zweiten Organisten Ernst Köhler, den Unterricht im Orgel-, Clavierspiel und Contrapunkt; seine Fortschritte waren so bedeutend, dass er schon in seinem 9. Jahre seinen Lehrer bei den gottesdienstlichen Funktionen zu vertreten im Stande war. Auf verschiedenen Reisen nach Sachsen und den anhaltinischen Herzogthümern, woher sein Vater gebürtig, erregte der Knabe durch sein treffliches Orgel- und Clavierspiel das grösste Aufsehen und nach tüchtigem Studium auch in der Composition, wovon eine Ouvertüre in D-moll, geschrieben in seinem 17. Jahre, ein glänzendes Zeugniss ist, erhielt er 1827 von dem Magistrate ein bedeutendes Reisestipendium, wodurch er in Stand gesetzt wurde, nicht nur in Berlin, Leipzig, Cassel, Harburg und Kopenhagen Orgelconcerte zu veranstalten und durch dieselben die grösste Bewunderung zu erregen, sondern auch durch den Umgang die Lehren und Rathschläge Spohr's und Hummel's und des ausgezeichneten Ch. G. Rink, sich die tiefen und eminenten musikalischen Kenntnisse anzueignen, durch welche er sich in der Kunstwelt eine so hervorragende Stellung erwarb. Am 11. September 1831 wurde Hesse als erster Organist bei St. Bernhardin angestellt und obwohl ihm später, selbst in Paris, die lockendsten

*) Wir reden hier nicht von der geeigneten Stelle wo, sondern von der Art und Weise wie eingeathmet werden soll.

Anerbietungen gemacht wurden, war er nicht zu bewegen, seine Orgel und seine Vaterstadt zu verlassen. 1844 erhielt er einen Ruf nach Paris, um die in der Kirche St. Eustache neu erbaute grosse Orgel einzuweihen. Welches Aufsehen sein Spiel bewirkte, da man in Paris bis dahin die Orgel nur im galanten Opernstyl zu behandeln pflegte, lässt sich nicht beschreiben. Berlioz nannte ihn im »Journal des debats« einen »Riesen« auf der Orgel. Die letzten 15 Jahre seines Lebens hat Hesse, dessen Talent bis dahin so fruchtbar war, fast nichts mehr componirt, da die unglückliche Marotte in ihm festsass, es gäbe keine ordentliche Originalmelodie mehr, doch wirkte er als Organist und Lehrer des Clavierspiels bis zu seinen Krankheitstagen auf das segensreichste. Wohl nur Wenige spielten Hummel, Moscheles und besonders Chopin mit solcher Vollendung, wie Hesse. Seit dem Jahre 1848 dirigirte er mit seltener Umsicht in den damals gegründeten Theatercapell-Concerten den zweiten Theil derselben, die Symphonien bis dieses Frühjahr, wo er vom Schwindel befallen am Dirigentenpulte umzusinken drohte und von welcher Zeit seine Gesundheit mehr und mehr schwand. Doch nicht nur als Künstler und Componist, auch als Kritiker hat er sich unvergesslich gemacht. Mit Aufopferung seiner Zeit besuchte er jedes gute Concert, um für die »Schlesische Zeitung« durch fast 20 Jahre die Referate zu liefern, welche sich stets durch die strengste Gerechtigkeit, aber auch durch Milde auszeichnen.« (Davon hat er auch in der Deutschen Musikzeitung ein Zeugniss abgelegt. Die Recension über Körner's »Der katholische und protestantische Organist« in Nr. 44 des 1. Bandes der D. M.-Z. war von ihm geschrieben. S. B.)

Zur Verherrlichung des deutschen Reformwerkes des Frankfurter Fürstentags wurde in Darmstadt eine französische Oper (Gounod's Königin von Saba), und in Frankfurt selbst eine italienische Oper (Rossini's Barbier) aufgeführt.

In Worcester wird am 8., 9., 10. und 11. September ein grosses Musikfest stattfinden, dessen Hauptproductionen ausschliesslich durch deutsche Musik vertreten sein werden.

In Bad Ischl fanden zwei Concerte statt; das eine gab Fräulein Julie von Asten (Pianistin), das andere Frau Ida Flatz (Sängerin), beide Damen aus Wien. Die Programmstücke waren den besten Meistern entnommen.

Soeben ist in Stuttgart im Verlage von Friedrich Bruckmann der 1. Band einer Geschichte der Musik von Aug. Reissmann ausgegeben worden. Der 2. Band (Schluss) soll im Herbste 1863 erscheinen.

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 22. Aug.: »Unendlicher« von Spohr. »Domine, Dominus« von Drobisch.

Zeitungsschau.

—t— Offenbach's Operetten haben in der deutschen Fachkritik einen Anwalt gefunden, und zwar in der Redaction der Wiener »Recensionen«, welche überhaupt in der modernen Oper sich stets auf einem sehr nachsichtigen Standpunkte antreffen lässt, während in Bezug auf neuere Instrumentalmusik ihr Urtheil oft äusserst hart ist. Gelegentlich einer in der genannten Zeitung (Nr. 30) enthaltenen Recension über Schletterer's »Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen« u. s. w., citirt der Referent des Autors Urtheil über jenen Pariser Componisten, welches bezüglich der Richtung, die derselbe verfolgt, freilich entschieden verwerfend ist. Die Redaction der »Recensionen« tritt diesem Urtheil in einer Note entgegen, versucht aber nicht den Angriff auf Tendenz und Richtung Offenbach's zu entkräften, sondern behauptet: Offenbach sei ein Mann von Talent! Ferner aber meint sie, viele seiner Operetten könnten »unbedingt neben die vorzüglichsten Werke Boieldieu's, Auber's und Adam's gestellt werden«. Wie viel es mit einem Protest auf sich hat, der von der Frage der Richtung auf die des Talents überspringt, das mögen die »Recensionen« wohl bedenken. — In strengerem Sinne äussert sich in den Berliner »Recensionen« Dr. J. Alsleben in einem lesenswerthen Artikel: »Ein Blick auf die Oper der Italiener, Franzosen und Deutschen« wie folgt: »Offenbach's Werke, so unterhaltend sie durch ihre Sujets und gefälligen Melodien für ein leicht zu befriedigendes Publikum sein mögen, den Anspruch auf Kunstwerth, wie z. B. die Operetten Grétry's, haben sie nicht.«

ANZEIGER.

[200] **Conservatorium der Musik zu Leipzig.**

Mit Michaelis d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Freitag den 2. October d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler Statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. **Hauptmann**, Musikdirector und Organist **Richter**, Kapellmeister **C. Reinecke**, Dr. **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **L. Plaidy**, **E. F. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **Louis Lubeck** (Violoncell), **F. Herrmann**, **E. Röntgen**, Professor **Götze**, Dr. **F. Brendel** und **Mr. Vitale.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thlr. zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1863.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

[201] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

GEORG ONSLOW'S

QUINTETTE

für

2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Baß.

		Thlr.	Ngr.			Thlr.	Ngr.
Nr. 1. in E moll.	Op. 1.	1	15	Nr. 8. in D moll.	Op. 24.	1	20
- 2. - Es dur.	- 1.	1	15	- 9. - C dur.	- 25.	2	—
- 3. - D moll.	- 1.	1	15	- 10. - F moll.	- 32.	2	—
- 4. - G moll.	- 17.	1	10	- 11. - B dur.	- 33.	2	—
- 5. - D dur.	- 18.	1	10	- 12. - A moll.	- 34.	2	—
- 6. - E moll.	- 19.	1	10	- 13. - G dur.	- 35.	2	—
- 7. - Es dur.	- 23.	1	20	- 14. - F dur.	- 37.	2	—

Dieselben in Partitur à 1 Thaler.

[202] Bei **Joh. Aug. Böhme** in **Hamburg** ist erschienen:

Langhans, Louise, Scherzo du premier Quatuor de Cherubini, transcrit pour Piano. Pr. 12½ Ngr.

[203] Vollständige Exemplare der drei Jahrgänge der

Deutschen Musikzeitung

sind zum Preise von 2 Thaler netto pro Jahrgang zu beziehen durch

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 2. September 1863. **Nr. 36.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

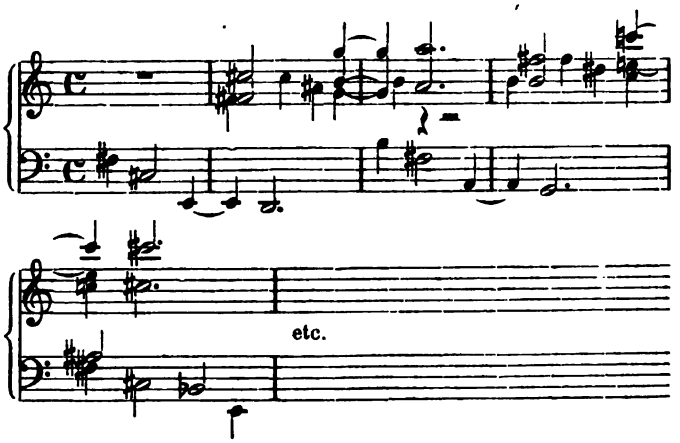
Inhalt: Das verlorene Paradies, Oratorium in 3 Theilen. Text frei nach Milton. Musik von Rubinstein (Fortsetzung). — Recensionen (Dr. Joseph Schlüter, Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung). — Zwei noch unbekannte Briefe Beethovens. Mitgetheilt von M. Fürstenau. — Nachrichten. — Anzeiger.

Das verlorene Paradies,

Oratorium in 3 Theilen. Text frei nach Milton. Musik von A. Rubinstein. Op. 54. Leipzig, B. Senff. Pr. Partitur 15 Thlr. Orchesterstimmen 19 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 4 Thlr. Solostimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 8 Thlr.

(Fortsetzung.)

Das Orchester ist ohne Zweifel mit virtuoser Routine, ja man kann sagen mit einem gewissen Raffinement behandelt. Das hört man auch aus dem Clavierauszuge, den der Referent in Ermangelung der Partitur vor Augen hat. Man möchte behaupten, das ganze Werk sei im Grunde instrumental gedacht und die Stimmen seien nur als Füllung hinein geschrieben (vergl. die unten anzuführenden Themata). Dabei ist aber der Umstand sehr charakteristisch, dass die Instrumentalpartie es meist nur zu Figuren bringt, selten zu bedeutenderen Motiven; oft sind jene Figuren recht gewöhnlich, noch öfter unförmlich gebaut und weniger malend, wie man erwartet, als pinselnd und klecksend; aber immer in höchst frappantem, oft grellem Colorit und in sonderbar bestechenden Klangmischungen auftretend. In solchen oft höchst überraschenden, zum Theil genialen Orchestereffekten, überhaupt in der Klangfarbe muss der eigenthümliche Reiz gelegen haben, den das Königsberger Publikum bei der Aufführung empfunden hat. Das nüchterne Papier und das unparteiische Pianoforte dämpft denselben sehr bedeutend, wenn sich auch die Phantasie Alles so lebendig als möglich ausmalt. Denn die oft und viel angewandten Tremolos, die vielen punktirten und unpunktirten Akkordschläge, die häufigen gebrochenen Akkorde und manche andere, zuweilen dem Mendelssohn'schen Lied ohne Worte sehr glücklich nachgeahmte Begleitungsformen, die oft schlechterdings nicht zu begreifenden Modulationen, die gehäuften aufeinander folgenden verminderten Septimenakkorde, die sehr oft in der Luft schwebenden oder — für den Referenten wenigstens — völlig sinnlosen Motivbildungen und der trotz alledem dennoch zuweilen recht fühlbare Mangel eines in sich abgeschlossenen, selbständigen und compacten Begleitungskörpers — alles dies lässt nun einmal keine wirklich befriedigte Stimmung aufkommen. Man sieht immer wieder nur zu deutlich, dass es dem Componisten weniger auf Wahrheit und Schönheit, als auf malerische Effekte ankam. — Darum werden denn auch die beiden Instrumentalsätze, die als Einleitungen zum 2ten und 3ten Theil dienen, den Liebhabern der Tonmalerei sehr willkommen sein. Uns sind sie zunächst darum äusserst bedenklich, weil sie, um verstanden zu werden, der Ueberschriften bedürfen, und weil die Instrumentalmusik schlechterdings nicht im Stande ist, weder das Chaos, noch die Versuchung und den Sündenfall adäquat zu schildern. — Jedes Musikstück, welches, um verstanden zu werden, der Ueberschrift bedarf, überschreitet die Grenzen der Musik und geht bei der Poesie betteln. — Das Chaos aber kann von der Musik deshalb nicht adäquat geschildert werden, weil es gerade als das directe Gegentheil dessen gedacht werden muss, was man unter Musik versteht. *) Diese existirt als solche nur vermöge des entwickelten Gegensatzes von Consonanz und Dissonanz. Das Chaos ist, wenn nicht die absolute Dissonanz, so wenigstens die völlige Indifferenz des Consonirenden und Dissonirenden, also eine schlechthin unvollziehbare Vorstellung, wenn auch vielleicht ein nothwendig (?) zu denkender Gedanke. Schildern, malen kann die Musik aber nur ein bestimmt Vorgestelltes, nie einen abstrakten Gedanken. — Wir sehen hier wieder einmal mit Betrübniss, welch' eine heillose Verwirrung durch die »Neudeutschen« in Betreff der Grenzen zwischen Poesie, Malerei und Musik herrschend geworden ist. Die Poesie kann das Chaos schildern, die Musik niemals. Auch Rubinstein bringt alles Andere, nur keine wahre Musik zu Stande. Er beginnt folgendermaassen:

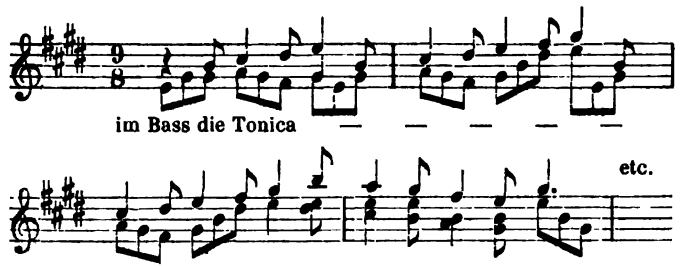


so geht es eine Zeit lang fort, dann klärt sich die Sache allmälig auf — offenbar ein Fehler! denn nach der Idee des Werkes kann das Chaos nur durch ein göttliches Schöpfer-

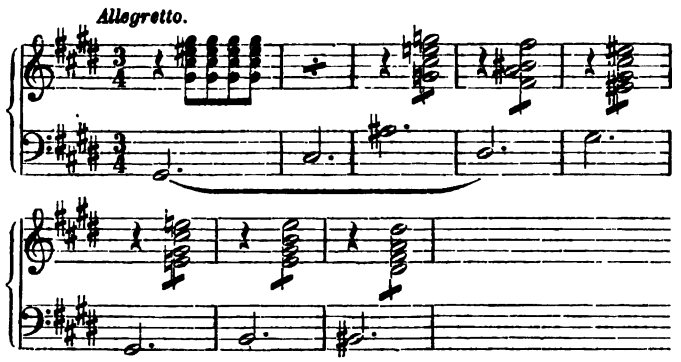
*) Aber Vater Haydn in der Schöpfung!? D. Red.

wort enden. Wenn wir bedenken, was ein Mann von Rubinstein's Begabung an dieser Stelle hätte leisten können, falls er, statt in die Fusstapfen der »Neudeutschen« zu treten, die alten erhabenen Worte der Schrift zu Grunde gelegt hätte: und die Erde war wüst und leer etc. — so ergreift uns unwillkührlich eine schmerzliche Empfindung.

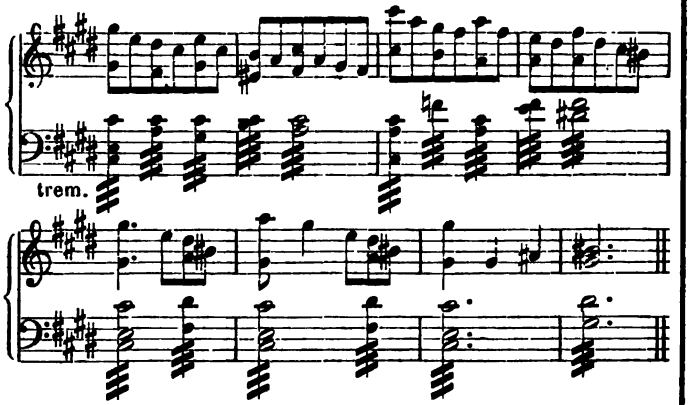
Auch die instrumentale Einleitung des 3ten Theiles, welche die Verführung und den Sündenfall schildern soll, verfehlt ihren Zweck. Denn die Instrumentalmusik kann zwar ein bekanntes Naturereigniss oder eine Situation im Allgemeinen vergegenwärtigen, niemals aber einen Vorgang, der wie dieser einzig in seiner Art ist und der obendrein jenseits jeder möglichen Erfahrung liegt. Oder soll dieser Satz etwa nur eine Reflexion über jenes Ereigniss sein? Offenbar nicht, denn nach einem Andante con moto, welches die Verführung darstellen soll und etwa in diesem Tone gehalten ist:



folgt das Motiv, mit welchem die höllischen Erscheinungen, Nacht, Tod, Sünde, citirt wurden:

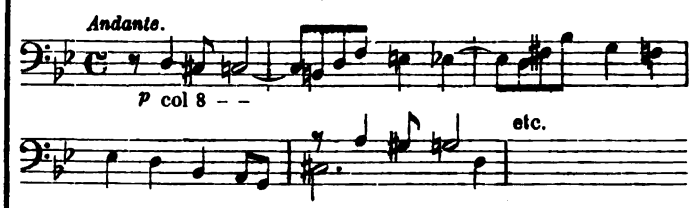


und unmittelbar daran schliesst sich ein Motiv, das nachher beim Fluch wiederkehrt:



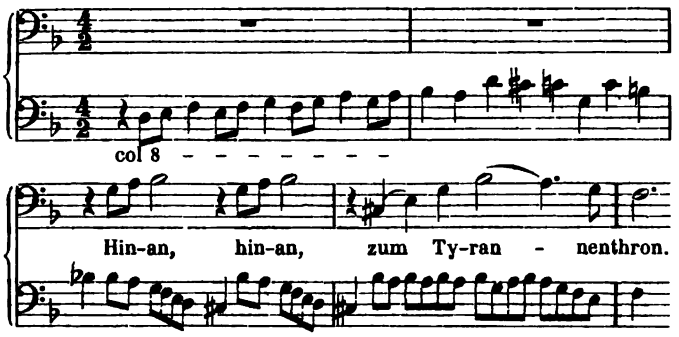
Die beiden letztern Motive werden in verschiedenen Wendungen wiederholt und dann mit dem ersten geschlossen. Was wir in rein musikalischer Beziehung an diesen Motiven auszusetzen haben, gehört nicht hierher. Fest steht, dass sie ohne Ueberschrift auch etwas Anderes bedeuten können, dass sie also nicht leisten, was sie bezwecken. Und dann, was die Hauptsache ist, der Sündenfall bildet doch die Pointe des ganzen Werkes. Statt dass nun hier, wie es die Sache unbedingt erforderte, alle Mittel aufgeboten werden sollten, deren die Musik fähig ist, — man denke an Stellen wie den Tod des Herrn in der Bach'schen Passion oder den Sturz des Philistertempels im Samson — werden wir mit einem Instrumentalsätzchen abgespeist, das weit besser tausenderlei Anderes bedeuten kann, als das verhängnissvolle Ereigniss, um das es sich hier handelt. — Auch hier zeigt sich, dass die tonmalerischen Tendenzen unseres Componisten diesem Stoffe gegenüber höchst unzureichend sind. Warum hat er nicht auch hier die wichtigsten Worte der biblischen Relation zu Grunde gelegt? —

Fassen wir jedoch nun das Vocale ins Auge, zunächst den Chor. Er zerfällt in 2 Hauptparteien, die Himmlischen und die Empörten, ganz vereinzelt und ästhetisch nicht motivirt ist ausserdem noch ein Chor der höllischen »Erscheinungen« vorhanden. Der Gegensatz, in welchem die Himmlischen und die Empörten zu einander stehen, ist zwar äusserlich erkennbar genug, denn der Höllenchor bewegt sich stets in wilderen, wüsteren Harmonien und fremdartigeren Modulationen, er wird auch vom Orchester meist durch bizarre Figuren eingeleitet und accompagnirt, in Nr. 7 des 1sten Theils beginnt z. B. das Orchester:

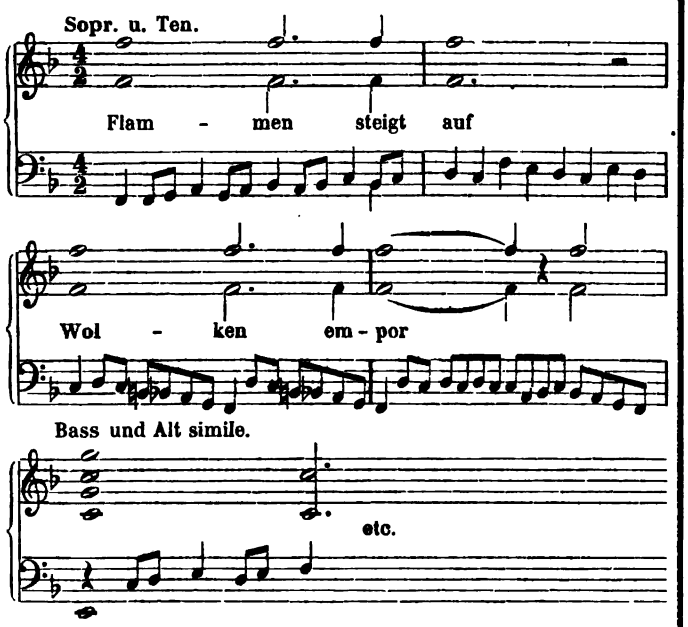


Zu einer innern Charakteristik ihres Wesens aber, wodurch jene Gegensätze zu typischen gesteigert worden wären, kommt es darum nicht, weil Rubinstein das Mittel verschmäht, wodurch dies allein erreichbar ist, nämlich die wirklich entwickelte Polyphonie, die eben darum die ausdrucksfähigste und zur Charakteristik der Massen einzig zulängliche Form ist. Er bringt es immer nur zu einer äusserlichen Illustration der Worte oder der Situation, um die es sich handelt; deshalb tritt der Gegensatz nur dann auch innerlich hervor, wenn beide Chöre zusammentreten; dann hat nämlich der Höllenchor unruhiger bewegte Motive, sonst aber bilden beide Chöre meist nur eine Füllung des Orchesters. Es fehlt zwar nicht an imitirenden und canonischen Stellen, aber fast gänzlich an individueller Stimmenführung. Nur drei fugirte Chöre kommen vor, sonst sind die einzelnen Stimmen mit der genialsten Nonchalance, ja oft mit roher Gewaltsamkeit behandelt. Sehr häufig gehen 2 Stimmen, besonders Tenor und Sopran, Alt und Bass unisono, Quinten- und Oktavenfortschreitungen stehen häufig mit Absicht auch da, wo sie nicht schön klingen; seitenlang liest man in allen 4 Stimmen nur Note über Note, völlig gleichartigen Rhythmus, ja ein und denselben Ton bis zum Ueberdruss wiederholt. — Es kann keinen schneidenderen Gegensatz geben, als einen 4stimmigen Chorsatz von Seb. Bach und einen von Anton Rubinstein. Wir können des Raumes wegen nicht näher auf eine allgemeine Charakteristik des musikalischen Materials nach Melodie, Harmonie und Rhythmus eingehen. Betrachten wir beispielsweise die drei musikalisch bedeutsamsten Chöre, so wird sich Jeder leicht eine solche selbst bilden können. Der Chor des 1sten Theiles, welcher den Kampf der Empörten und der Himmlischen darstellt, beginnt nach beiderseitiger Anfeuerung zum Streite mit einem 8 Takte

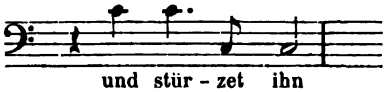
langen Paukenwirbel in D-moll, an den sich folgendes Hauptthema anschliesst:



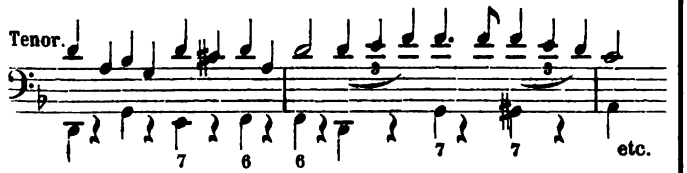
Dasselbe wird von den übrigen Stimmen wiederholt, dann ein ausführlicher Schluss angeknüpft; der Chor der Himmlischen beginnt:



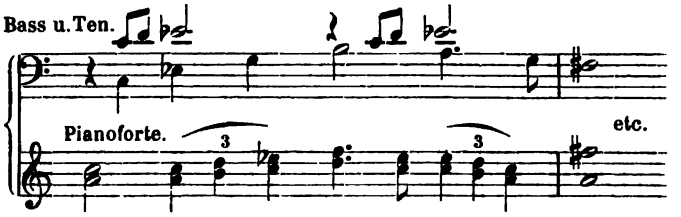
Nachdem der 12taktige Canon zu Ende ist, treten beide Chöre zusammen, der der Himmlischen mit einfachen Akkorden, der der Höllischen mit dem kurzen »hinan«. Nachdem dies eine Zeit lang gedauert hat, nimmt der Höllenchor unisono ein neues Motiv auf:



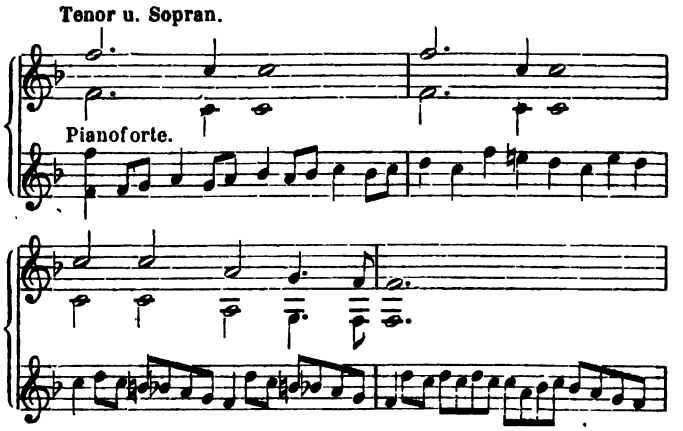
der Himmelschor bleibt in seiner erhabenen Ruhe, das Orchester verarbeitet sein Hauptthema; — da tritt Satan solo auf und spricht: »Sendet rüstig milliardenfach glühende Pfeile gegen die Feinde auf« und sofort beginnt folgendes neue Thema:



Dieses wird ebenfalls nur einmal von jeder Stimme gebracht, dann vertheilt und gespalten; von einem eigentlichen Gegenthema ist aber keine Rede. — Hierauf folgt eine kurze Verarbeitung der Themata, etwa in diese Weise:



Dann nimmt der Chor der Himmlischen folgenden neuen Ansatz:



Dem gesellt sich bald der Chor der Empörten mit dem 3ten Thema bei und dies geht ebenfalls ein Weilchen fort. Es folgt abermals eine Unterbrechung durch den Satan, worauf der Chor in immer gesteigerter Erregung und in höchster dramatischer Lebendigkeit, die vorhandenen Themata noch mannigfach durcheinander webend, schliesst. — Die gegebenen Andeutungen reichen hin, um zu zeigen, dass uns in diesem Chor ein höchst interessantes und bedeutendes Musikstück vorliegt. Klare Gliederung der Abschnitte, mächtige Steigerung und ein überraschender Reichthum an Combinationen, die aus dem ersten Hauptthema hervorgehen, sind unverkennbare Vorzüge desselben und zeugen von einem sehr bedeutenden Talente des Componisten, namentlich für die instrumentale Musik. Es bestätigt sich aber auch gerade hier recht deutlich, dass den Schwerpunkt des ganzen Werkes das Orchester bildet; denn die Behandlung der Singstimmen unterliegt grossen Bedenken. Einmal könnte man wohl mit Recht einwenden, dass der Chor der Himmlischen, obgleich er kämpfend und siegend gedacht ist, dem Höllenchor kein ebenbürtiges Thema entgegenstellt, sondern in einer Ruhe verharrt, die er sonst nicht immer zeigt, besonders im 2ten Theile des Oratoriums nicht, obgleich dort weniger Veranlassung zur Regsamkeit gegeben ist, als hier. Dann aber trägt die contrapunktische Arbeit einen viel freieren Charakter, als man ihn im religiösen Oratorium erwartet, und nähert sich deutlich genug der weltlichen Oper. Geschickte, fliessende Behandlung auch zusammengesetzterer Formen kann man dem Componisten nicht abstreiten; eigentlich schwierige Probleme aber, wirklich kunstvolle contrapunktische Aufgaben hat er sich weder hier, noch sonstwo gestellt. Der Chor zeigt alle Vorzüge und alle Fehler der Rubinstein'schen Methode.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Dr. Joseph Schlüter, Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1863. Pr. 1 Thlr. 12 Ngr.

Besprochen von Dr. Oscar Paul.

Das Erscheinen einer allgemeinen Geschichte der Musik wird gewiss von allen, die sich für Kunst und Wissenschaft interessiren, mit Freuden begrüsst, da man voraussetzen muss, dass nach den Vorarbeiten von Forkel und Kiesewetter ein Geschichtsschreiber der Gegenwart die ihm leichter zugänglichen Quellen gewissenhaft benutzt und zu einer wahrheitsgetreuen Darstellung verarbeitet haben wird. Das Bedürfniss nach einer solchen wahrheitsgetreuen Darstellung unserer Musikgeschichte tritt um so lebhafter hervor, als man in den früheren Werken den Nachweis der musikalischen Fortschritte, des Werdens unserer Musik so häufig vermisst. Wie in der Geschichte der Philosophie die Entwickelung der philosophischen Systeme, ihre gegenseitige Vergleichung und die einzelnen Fortschritte in denselben als Hauptgegenstände der Darstellung hervortreten, an welche sich die Namen und biographischen Angaben zur Sicherstellung der Chronologie knüpfen: so zeigt sich auch in einer Geschichte der Musik als Haupterforderniss die eingehende Entwickelung des tonlichen Elementes, der musikalischen Systeme, deren Wesen und Verhältniss zur Praxis den musikalischen Ausdruck der Zeiten kennzeichnen; die Männer der Kunst, Theoretiker wie Componisten, welche sich selbst durch ihre Werke unvergängliche Denkmäler in der Geschichte gesetzt haben und welche »die Natur wie leuchtende Sterne« durch den unendlichen Raum austheilte, werden inmitten jener Entwickelung als Muster und Vorbilder für zukünftige Geschlechter hervortreten; doch wird ihr subjectives Werden in der Geschichte nur als Schmuck und Ergänzung des objectiv Gewordenen angesehen werden können, von welchem Letzteren die organische Kette und die Verbindung ihrer Glieder im Fortschritt der Zeiten darzustellen ist.

Der Verfasser des uns vorliegenden Werkchens scheint mit den hier angegebenen Gesichtspunkten einverstanden zu sein, indem er im Vorwort sagt: »im Ganzen war fortschreitende Entwickelung, innerer, pragmatischer Zusammenhang nachzuweisen, einer des historischen Wissens und Bewusstseins so vielfach entbehrenden Zeit zur Lehre, dass sie mit der Vergangenheit nicht durch das äussere Band der Ueberlieferung, sondern durch das innere einer organisch fortgehenden Bildung zusammenhängt«. Durch diesen Ausspruch giebt uns der Verfasser zugleich die Versicherung, dass er seine Entwickelungen aus vorhandenen Quellen gezogen habe, da er ja doch bei seinen Studien zu der Einsicht gelangt sein muss, dass unsere Musikgeschichte in deutscher Sprache, sowie auch in den andern lebenden Sprachen noch nie in einer wahrheitsgemässen Darstellung vorgeführt worden ist. Des Verfassers weitere Worte scheinen auch dies zu bestätigen, indem er im Vorworte folgenden Ausspruch thut: »dass die letzterschienenen in der »laxen Form von Vorlesungen« abgefassten Musikgeschichten ernsteren Anforderungen nicht genügen, haben Andere ausgesprochen, und selbst die mit geschichtlichen Notizen und Bemerkungen durchsetzten Concert- und Theaterberichte bezeugen es hinlänglich, dass die dem grösseren Publikum zugänglichen Quellen der Belehrung spärlich und trübe fliessen.« Gewiss fliessen diese Quellen sehr trübe, nicht aber in der »laxen Form« von Vorlesungen, sondern in der Form von »laxen Vorlesungen«. Der Verfasser scheint, da er den Plural »Musikgeschichten« gebraucht, mehrere derartige Bücher zu kennen; uns ist nur eines in dieser Form vor Augen gekommen, wir meinen »die Geschichte der Musik« von Franz Brendel. Schon früher haben wir unser Urtheil im Allgemeinen über diese Arbeit abgegeben; gegenwärtig ist es nun unsere Pflicht, specieller darauf einzugehen, indem uns hier in der neu erschienenen Geschichte der Musik von Dr. Joseph Schlüter eine Rivalin zu jenen Vorlesungen entgegentritt, die sich damit brüstet, dass der »unter dem Texte gegebene Literatur-Nachweis bei dem Mangel eines verlässlichen grösseren Werkes von Nutzen sein und der Schrift selbst wie zur Begründung ihres Inhaltes, so zur Rechtfertigung ihrer Selbständigkeit dienen« möge. Der begründete Inhalt und die gerechtfertigte Selbständigkeit sollen uns in 15 Capiteln von Seite 1 bis 206 vor Augen geführt werden, welcher Eintheilung wir folgen und mit dem ersten Capitel »die vorchristliche Zeit« beginnen wollen. Es ist kaum glaublich, dass uns der Verfasser von Seite 1—5 die ganze vorchristliche Zeit klar machen will; dass er aber diesen Willen hat, bekundet der Titel »allgemeine Geschichte der Musik« und hier die specielle Capitelüberschrift. Wirklich hat er auch einen schwachen Anlauf bei den Hebräern genommen; die Einsicht scheint ihn aber bei Zeiten überkommen zu haben, dass für eine Darstellung hebräischer Musik einige tiefere Studien nöthig sein möchten, deren Umgehung allerdings bequemer und weniger zeitraubend war. Ohne Entschuldigung konnte es jedoch der Verfasser nicht wagen, der hebräischen Musik nur eine halbe Seite zu widmen, die wir denn auch gleich auf der ersten Seite finden, wo der Verfasser den kühnen Satz aufstellt, »es giebt keine Geschichte der Musik als Kunst, wo es keine musikalischen Kunstwerke giebt« und dabei den lächerlichen Ausspruch Zelters über Forkel als Unterlage benutzt, wo jener über diesen bedeutenden Mann in einem Brief an Goethe sagt: Forkel habe »eine Musikgeschichte angefangen und da aufgehört, von wo für uns eine Historie möglich ist«. *) Forkel beobachtete sehr wohl als gewissenhafter Geschichtsschreiber und Musiker den Grundsatz, dass eine Kette aus Gliedern bestehe und diese Glieder nicht auf einmal, sondern nach und nach zu einer Gesammtverbindung gelangt seien. Er setzte somit in chronologischer Folge die einzelnen Glieder unserer Musikgeschichte zusammen und würde sie bis zu seiner Zeit zu einem zusammenhängenden Ganzen verbunden haben, wenn ihn der Tod nicht hinweggeführt hätte. Dass die einzelnen Glieder seiner so geschmiedeten Kette zum Theil nicht recht haltbar und genugsam erhärtet sind, darf uns nicht Wunder nehmen, da er der erste war, welcher eine zu-

*) Anm. der Red. Unter den musikal. Geschichtsforschern besteht, wie wir sehen, keineswegs volle Uebereinstimmung über die Frage, wo die Musikgeschichte eigentlich zu beginnen habe. Ganz im Gegensatz zu dem geehrten Referenten schreibt P. Marquard in seiner Beurtheilung der »Geschichte der Musik« von W. Ambros (»Deutsche Musikzeitung« 3. Jahrgang S. 233): »Dieser ungeheure Irrthum, als gebe es eine Geschichte der Musik, wo es keine musikalischen Kunstwerke im strengsten Sinne des Wortes giebt, hat den ersten Band von Ambros' Geschichte der Musik erzeugt, wie er den ersten Band von Forkel's Werk und Andren erzeugt hat. Sind wir denn aber in der Erkenntniss seit Forkel noch keinen Schritt weiter gekommen? Wollen wir denn fortfahren, mit einem geist- und sinnlosen Geschwätz, wie es bei Forkel über antike Musik zu lesen ist, uns und Andren Sand in die Augen zu streuen? wollen wir nicht aufhören uns zu täuschen, als hätten wir an solchen Büchern nun Etwas, während wir doch Nichts haben, als zerfahrene und zusammenhanglose Notizen, Namen und Jahreszahlen, Dinge, die alles Andre geben, nur keine Entwicklung der Kunst?«

sammenhängende Musikgeschichte in deutscher Sprache herauszugeben wagte. Die Pflicht späterer Geschichtsschreiber ist es, jene mangelhaften Glieder auszubessern und die Kette bis auf die Jetztzeit weiter zu schmieden. Mit einem solchen Ausspruch, wie ihn der Verfasser thut, sich über die schwierigsten Partien unserer Musikwissenschaft hinwegzusetzen, verdient die vollkommenste Nichtachtung aller sich für die Wissenschaft und Kunst Interessirenden. Hätte der Verfasser aus den neuesten Forschungen*) über hebräische Musik nur das Wichtigste excerpirt, wir wollten gern zufrieden sein und es anerkennen, dass wenigstens das Streben obgewaltet habe, den »inneren, pragmatischen Zusammenhang« der musikalischen Weiterentwickelung nachzuweisen. In eben solcher, eines Geschichtsschreibers unwürdigen Art und Weise behandelt er die griechische Musikgeschichte auf 3 Seiten. Wenn uns auch Compositionen fehlen**), die uns den Geist griechischer Musik noch näher rücken könnten, so sind uns doch Quellen über die musikalischen Systeme, den Rhythmus etc. und über die Anwendung der musikalischen Gesetze auf die Praxis überliefert worden, durch deren sorgfältige Benutzung einem verständigen Darsteller hinreichender Stoff zur Zeichnung eines Gesammtbildes geboten wird. Nicht einmal die Namen der Praktiker und Theoretiker, deren Einfluss sich bis ins spätere Mittelalter geltend gemacht hat, werden uns vorgeführt. Männer wie Aristoteles, Aristoxenus, Euclid, Alypius, Ptolemaeus etc. hat der Verfasser gar nicht für nöthig gehalten zu erwähnen, von einer theoretischen Entwickelung ganz abgesehen, die doch jedenfalls auch eine übersichtliche Darstellung in einer allgemeinen Geschichte der Musik zulässt. Ganz auffallend ist dabei noch ein Citat aus Ambros, nach dessen Hervorhebung der Verfasser meint, dass »die mitgetheilte Stelle keineswegs für den Geist des Werkes charakteristisch sei«, da sich der Inhalt »sonst als ziemlich gedankenleer und im Factischen nur zu häufig ungenau und unzuverlässig« herausstelle. Wenn dem so ist, warum richtet sich denn der Verfasser in seinen aphoristisch ausgesprochenen Ansichten nach denen des Hrn. Ambros? Ja, er citirt noch eine Stelle aus Böckh, die er jedenfalls nur bei Ambros gelesen hat, indem er ganz mit dessen Worten anfängt: »sehr richtig meint (auch) Böckh etc.«. Dergleichen oberflächliche Vorspiegelungen von Belesenheit in classischen Werken können uns nicht über den wahren Sachverhalt täuschen. Und nun zuletzt, nachdem der Verfasser den Römern alle Bedeutung für die Musikgeschichte abgesprochen hat, wo liegt für ihn die Brücke zur Entwickelung unserer heutigen Musik? Dass der Verfasser auch den Mangel eines Uebergangs gefühlt hat, beweisen die im 2ten Capitel von ihm angeführten Worte über den liturgischen Gesang S. 6. »Derselbe war«, sagt er, »wie es schon die eigenthümliche Form der Psalmendichtung (der parallelismus membrorum) mit sich brachte, Wechselgesang, entweder zwischen Männer- und Frauenchor oder zwischen Priester und Volk. Daneben mochten unter den Heidenchristen Anklänge der griechischen Tonweisen in die neugedichteten christlichen Hymnen Eingang finden.« Nun fragen wir, ob sich nach diesen Worten überhaupt Jemand von der Beschaffenheit der Musik zur Zeit der Anfänge des Christenthums und von ihrer Einführung in dasselbe eine Vorstellung machen kann? Vor allen Dingen musste der Verfasser die hebräische und griechische Musik nach sorgfältig gesichteten Quellenunterlagen, jene aus der Bibel, diese aus den griechischen Autoren selbst, in übersichtlicher Darstellung entwickeln, wie es sich für ein gewissenhaftes Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Musik geziemt, und dann darlegen, wie aus den antiphonischen Gesängen der Juden und aus der Einführung griechischer Theorie unsere Musik sich nach und nach herausgebildet hat. Die folgenden Angaben des Verfassers sind ebenso, wie in Brendel's »Vorlesungen«, bis in das 13. Jahrhundert hinein fast durchgängig irrig. Sie scheinen uns sogar aus benannten Vorlesungen herausgeschrieben zu sein, da sie ausser der blossen Erwähnung von Papst Sylvester, Karl dem Grossen und Alfred dem Grossen nichts Anderes enthalten, als was jene Vorlesungen als Abschrift aus Kiesewetter schon längst dem Publikum geboten haben. Wenn Herr Dr. Schlüter angegeben hätte, dass er die ganze Epoche von 1300 Jahren (von S. 5—10) selbst als Ausschrift aus Brendel oder Kiesewetter betrachte, so würden wir sein Buch mit jenen »Vorlesungen« in Betreff dieser Periode in gleichen Rang stellen können, da diese dreist genug, doch wenigstens ehrlich angeben, dass der Inhalt Kiesewetter's Schriften entnommen sei. So müssen wir das vorliegende Compendium im Vergleich zu benannten Vorlesungen als am meisten nicht empfehlend für diese Epoche betrachten. Wo nimmt nun ferner der Verfasser die chronologische Wichtigkeit ohne Literaturnachweis her, dass Papst Sylvester bestimmt im Jahre 330 zu Rom eine Singschule eingerichtet habe? Bucherius Pontif. p. 272 berichtet uns, dass Sylvester am letzten Tage des Monats Januarius im Jahre 314 nach Christo an Stelle des verstorbenen Melchiades zum römischen Bischof gewählt worden sei. Derselbe Schriftsteller giebt auch Cycl. p. 267 und 273 das Todesjahr an, indem er sagt, dass er am 31. December des Jahres 335 verstorben sei, nachdem er der römischen Kirche 21 Jahre und 11 Monate vorgestanden habe, welche Angaben überdies in der sonst vortrefflichen Kirchengeschichte von Hase, sowie auch bei Forkel fehlen. Was nun seine Einrichtung von Singschulen anlangt, so hat bereits Forkel ausgesprochen, dass hierfür nur ein einziger historischer Zeuge vorhanden sei, nämlich Onuphrius Panoinius. Nirgends giebt aber dieser ein bestimmtes Jahr dafür an, ja seine allgemeine Angabe wird durch den Bibliothecarius Anastasius sehr zweifelhaft, weil dieser die Errichtung einer Singschule dem Papst Hilarius (461—468) zuschreibt und sich somit leicht auf eine Verwechselung der Persönlichkeiten schliessen lässt. Der wissenschaftliche Ernst verlangt Genauigkeit in den Angaben, und vor allen Dingen Ehrlichkeit, deren Bekenntniss nur in der Aufrechthaltung historischer Facten liegt, welche auf der möglichst ältesten historischen Quelle, nicht auf subjectiver Willkühr basiren müssen. Weiter tischt uns nun der Verfasser ebenso wie Brendel das Mährchen auf, was Forkel als Sage anführt, Brendel's Ausschrift aus Kiesewetter, sowie Herr Dr. Schlüter aber als Factum berichten, dass nämlich Ambrosius, Erzbischof von Mailand, 374—397 vier authentische Kirchentöne ausgewählt und Papst Gregor der Grosse 590—604 noch vier plagalische hinzugefügt habe. Wenn Forkel sagt,*) dass dies ein allgemeiner Glaube ohne historische Unterlage sei, so ist doch das für einen gewissenhaften Historiker genug, über den wahren Sachverhalt Begründungen zu

*) Von den neuesten Forschungen halten wir für die beste Saalschütz, Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern; der Verfasser scheint diese vortreffliche Schrift gar nicht zu kennen.

**) Die Melodie zu den Hymnen des Dionysius und Mesomedes stammt jedenfalls aus dem Mittelalter. Friedrich Bellermann benutzte zu seiner Untersuchung über dieselben Manuscripte aus dem 15. Jahrhundert nach Christo.

*) Forkel, Geschichte der Musik. 2ter Theil S. 168.

suchen, da ihm unzweifelhaft klar sein muss, dass gerade die Ungründlichkeit in den Elementen das Missverständniss späterer Schriftsteller bis ins 16. Jahrhundert hervorgerufen hat. Schon früher haben wir an einem andern Orte angegeben, dass Claudius Ptolemäus,*) der von Geburt ein Aegypter war und zu Alexandrien seine Studien machte (Zeitgenosse des Antoninus Pius, regierte von 138 bis 161), die Zahl der Tonarten auf 8 festsetzte, nicht auf 7, wie Forkel, Literatur der Musik S. 53, vermuthet, welche genau die bis ins 11. Jahrhundert gebrauchten Kirchentonarten sind. Das Wesen dieser Scalen, welche von ganz anderer Beschaffenheit sind, als wie sie von Forkel und Kiesewetter, nebst den Brendel'schen »Vorlesungen« und Dr. Schlüter dargestellt werden, besteht in einer Transposition des diatonischen Geschlechtes, nicht in einer Fortrückung der Töne innerhalb einer Oktave, und somit erhält jeder Modus im System seine selbständige Stellung. Eine vorläufige Einsicht kann man sich durch die bei Alfred Dörffel erschienenen Tabellen aus dem Kölner Codex verschaffen.**) Dass Ptolemäus nicht 7, sondern 8 Moden festsetzte, wird ausser seinen eigenen Schriften (Siehe Wallis, Cl. Ptolemaei harmonicorum libri tres pag. 154) noch von Boethius bestätigt, der nach der Entwickelung jener Moden lib. IV, cap. XVII sagt — hic est octavus modus, quem Ptolemaeus super annexuit. Allerdings ist dem Wesen nach der 8te Modus nur eine Wiederholung des 1sten und es ist daher wohl zu verzeihen, wenn man schlechtweg sagt, dass Ptolemäus 7 Tonarten festgesetzt habe. Ebenso hat der Verfasser die Theorien über Huchald und Guido aus Brendel oder Kiesewetter herausgeschrieben, über welche wir bereits kurz in diesen Blättern gesprochen haben. Die Theoretiker Franco von Köln, Marchettus von Padua behandelt der Verfasser so oberflächlich und ungenau, dass wir dem Publikum jedes beliebige musikalische Lexikon zum Nachlesen empfehlen müssen; es wird in diesem wenigstens ein Auszug aus der Literatur von Forkel enthalten sein, in welcher letzteren überdies die vom Verfasser nicht erwähnte Sammlung der scriptores ecclesiastici von Gerbert mit theilweiser Anführung der Capitelüberschriften zu finden ist. Dadurch wird dem Leser wenigstens ein chronologischer Faden in die Hand gegeben, den festzuhalten Herr Dr. Schlüter nicht für nöthig befunden hat. Nach kurzer Erwähnung von Adam de la Hale befinden wir uns urplötzlich, ohne etwas von dem früheren Tonsystem und dessen Umwandlung im 13. Jahrhundert vernommen zu haben, im 15. und 16. Jahrhundert bei den Niederländern, die der Verfasser von S. 10—16 im 4. Capitel mit einer Oberflächlichkeit abthut, welche geradezu staunenerregend ist. Der Abschnitt ist eigentlich gar nicht der Besprechung werth, weil er nur gerade das enthält, was in Brendel's »Vorlesungen« schon zu finden ist; eine Notiz wollen wir aber dennoch geben, da sie von allgemeinem Interesse sein dürfte. Von den Compositionen des Orlandus sagt nämlich der Verfasser, dass sie sich sämmtlich zu München befänden. Er giebt dabei nicht an, dass bereits der gelehrte Canonicus Proske und der verdienstvolle Commer viele Compositionen dieses Meisters von Neuem der Oeffentlichkeit übergeben haben, woraus man schliessen möchte, dass Herr Dr. Schlüter diese wichtigen Werke gar nicht kennt, von einer streng musikalischen Entwickelung über harmonische Systeme und Stylgattungen ganz abgesehen, die freilich unserer Meinung nach in den Abschnitt über die Niederländer, der Begründer des polyphonen Satzes, unbedingt gehört. Canonicus Proske fand nun nicht allein in München, sondern auch in Regensburg kostbare Perlen der Werke des Orlandus vor, welche wir selbst gesehen haben, es sind dies 5 grosse Folio-Bände, von denen der 1ste Motetten, der 2te Messen, der 3te Officien, der 4te Passionen und Lectionen, der 5te Magnificat zu 4, 5, 6 Stimmen enthält. Sie sind erschienen in den Jahren von 1574 bis 1580 und zeigen die viereckig gestalteten Noten in einer Grösse von nahezu einem Zoll Durchmesser. Was die Stylgattungen, sowie die den Compositionen des Orlandus zu Grunde liegenden Moden und harmonischen Gesetze anbelangt, so findet man einen vortrefflichen Wegweiser in der Schrift des Sethus Calvisius »exercitationes Musicae duae Lipsiae anno 1600«, eine Quelle, die wir jedem gewissenhaften Geschichtsschreiber ganz besonders empfehlen. Herr Dr. Schlüter erwähnt natürlich diesen berühmten Theoretiker des 16. Jahrhunderts gar nicht, was uns nicht in Erstaunen setzen kann, da er ja sogar den Dodecachordon des Glarean nur beiläufig anführt. Nach Orlandus führt uns der Verfasser zu den Italienern, deren Meister im 16. Jahrhundert Palestrina ist. Dieser 5. Abschnitt ist ein Auszug aus Kiesewetter's Geschichte der Musik mit Angabe einiger Citate aus Schriften von Krause, Winterfeld etc., die auch schon Kiesewetter anführt, nur mit dem Unterschiede, dass letzterer überflüssiges Ausschreiben vermieden hat. Eine weit glücklichere belletristische Compilation ist in der 3ten Vorlesung Brendel's enthalten. Das Leben Palestrina's, compilirt aus Kandler und Kiesewetter, ist hier fliessender und eingehender dargestellt, wenn auch mit ebenso musikalischer Unselbständigkeit, wie es bei Dr. Schlüter der Fall ist. Wo erfahren wir in beiden Büchern, nach welchem streng geregelten Umfang im Modus sich eine jede Stimme bewegen musste, wie die canonischen Führungen, die Nachahmungen und Eintritte auf dem Gesetze der ältern Symphonia basiren? Wesentliche musikalische Momente, die wenigstens kurz anzudeuten waren, finden sich in beiden Büchern nicht, doch ist, wie schon gesagt, die biographische Skizze bei Brendel fliessender und genauer abgefasst. So stellt dieser doch auch wenigstens die verschiedenen Meinungen über das Geburtsjahr Palestrina's gegeneinander, was Dr. Schlüter ganz unterlassen hat. Wir sind am Schlusse der Periode »Palestrina« unserer Ansicht nach zu einem sehr wichtigen Wendepunkte in der Geschichte der Musik gelangt. Vor allen Dingen hatten die Niederländer, sowie Italiener Eingang in Deutschland gefunden, wie aus dem

*) Boethius, de consolatione philosophiae editio Glariani lib. II, p. 999 »Hic Astrologus fuit Aegyptius genere, studuit Alexandriae et liberalium artium ac Graecarum literarum studiis clarissimus evasit temporibus Antonini Imperatoris, quod ipseunt in Opere magno demonstrat. In Astrologiae scientia priorum nulli cessit. Primus enim apud Graecos coeli rationem omnem diligentius explicuit, inventaque ab Hipparcho instrumenta clarius monstravit. Edidit magnam illam compositionem, quam Almagestum vocant, Opus item quatuor tractatuum. Scripsit centiloquium super his, quae ad practicam pertinent astrorum prognosticam, centum videlicet canones, quos Graeci καρπούς vocant, quod fructum et experimentum prognosticorum esse dicant. Sed etiam de Musica tres composuit libros, deque Geographiâ, quod Astrologi more conscripsit. Enarratores habet praecipuos ex barbaris Haly et Albumazer, ex Graecis Pappum et Theonem. Sepulchri elogium tetrastichum ipse posuit Graecum, quod quidam sic interpretatus est:

Mortalem quamvis me norim sorte creatum,
Dum tamen astrorum scrutor in orbe vias,
Sum pedibus tellure procul, juxtaque Tonantem
Adsideo divus, pascor et ambrosia.

**) Tafel II stellt das diatonische Geschlecht dar; vom Tone A aus geführt, kann es Jeder erkennen, welcher die durch Bogen veranschaulichten Intervalle betrachtet. Tafel V bezeichnet die Scalen. Jenes diatonische Geschlecht von den Tönen H, cis, d, e, fis, g transponirt, giebt die Scalen. Der 8te Modus ist der eine Oktave höher gesetzte 1ste Modus.

Zeitgenossen von Palestrina und Orlandus Lassus, dem schon erwähnten Sethus Calvisius, zu ersehen ist. Ebenso war auch in Spanien italienische und niederländische Kunst verbreitet worden, was uns ebenfalls ein Zeitgenosse jener beiden Meister, der berühmte spanische Theoretiker Salinas, bezeugt.*) Die Musik hatte also in dieser Zeit eine Ausdehnung gewonnen, die zu genauerer Betrachtung in den verschiedenen Ländern Veranlassung geben musste. Zunächst war auch der theoretische Standpunkt jener Zeit zu fixiren, um den Uebergang zu unserem Tonsysteme, dessen höchste harmonische Ausbildung durch Seb. Bach bewirkt wurde, in ein helles Licht zu setzen. Der Verfasser vermeidet dergleichen Entwickelungen gänzlich, sondern giebt dafür einen mangelhaften Auszug aus der 11. bis 14. Epoche der Musikgeschichte von Kiesewetter, schiebt dann ein aus Winterfeld zusammengelesenes Stückchen evangelischen Kirchengesang ein, um weiter von S. 40—206 die neuere Musik von Seb. Bach bis auf die Gegenwart zu behandeln. Da wir fast über jeden einzelnen grossen Meister von Seb. Bach bis zu Rob. Schumann besondere Biographien besitzen, unter denen vor allen Jahn's Werk über Mozart und Chrysander's Werk über Händel als meisterhafte und mustergültige schriftstellerische Schöpfungen hervorragen, so ist es nicht schwer, daraus die nöthigen Notizen über diese Meister für ein Compendium zusammenzubringen. Das haben auch schon Brendel's »Vorlesungen« gethan, die sich nur darin von Schlüter's Buch unterscheiden, dass sie die biographischen Notizen in einen Wulst von ästhetischen Phrasen hüllen, hingegen dieses die Auszüge in nackter Darstellung zusammenfasst. Die Hauptaufgabe für eine übersichtliche Geschichte der Musik war hier die Entwickelung unserer musikalischen Formen; ihr innerer, »historisch-pragmatischer Zusammenhang« musste nachgewiesen und zu einem Gesammtbilde verbunden werden. Das Biographische hätte dann dieses Bild in einen schönen Rahmen fassen und zur Vervollständigung der Einzelnheiten beitragen können. Wäre der Verfasser von diesem Gesichtspunkte ausgegangen, so würde er der Bahnbrecher für eine Philosophie der Musikgeschichte geworden sein, welche sich nur aus der historischen Darstellung des innersten musikalischen Wesens, kurz aus einer Geschichte der musikalischen Theorie und musikalischen Formen heraus entwickeln kann. Alles Zusammenlesen von biographischen Notizen und alle ästhetischen Nebeleien sind als fruchtlos zu betrachten, so lange der Kern unserer Musikgeschichte unbeachtet bleibt. Die Musikgeschichte Schlüter's ist wie eine taube Nuss, deren Schaale nicht einmal ganz gesund ist. Ausser schon oben erwähnten Falsen giebt sie z. B. den 7. Juli als Robert Schumann's Geburtstag an, hingegen es längst bewiesen ist, dass dieser Meister am 8. Juni 1810 das Licht der Welt erblickte. Das Beste des ganzen Buches sind noch einige gesunde Ansichten über musikalische Richtungen und über das Wesen des Liedes; Herr Dr. Schlüter unterscheidet in letzterem Punkte Schubert, Mendelssohn, Schumann und R. Franz mit kurzen Worten in richtiger Charakteristik. Dies ist doch wenigstens ein Punkt, in welchem er dem Verfasser der viel erwähnten »Vorlesungen« überlegen ist.

Zum Schluss müssen wir mit allem Nachdruck darauf hinweisen, wie verderblich für den Zustand unserer Musik selbst dieses in letzterer Zeit so weit verbreitete oberflächliche Schriftstellern werden kann. Der Kunstjünger, dem die Pflicht obliegt, musikalische Kunstwerke zu studiren, kann durch solche Darstellungen nur verlieren. Moralisch verliert er, weil er durch oberflächliche Lectüre selbst oberflächlich wird, wie uns mancherlei Beispiele vorgekommen sind. Man glaubte genug zu wissen, wenn man sich mit ein paar Namen breit machen und über dieselben mit einigen ästhetischen Phrasen hin- und herschwatzen konnte. Da es in den Musikinstituten grossentheils an Lehrern fehlt, welche die Schüler über die ältern Theorien und mit der Partitur in der Hand von den Niederländern bis zu Rob. Schumann über die Fortschritte unserer Kunst unterrichten könnten, so würde gerade für die theoretisch-historische wie theoretisch-praktische Ausbildung der Kunstjünger eine übersichtliche Geschichte der Musik, deren Zweck der Nachweis eines »inneren, pragmatischen Zusammenhanges« unserer Tonkunst wäre, von ausserordentlichem Nutzen sein. Bevor jedoch dieser Zweck mit Erfolg angestrebt werden kann, müssen die einzelnen Zeitperioden ins Klare gesetzt sein, was aber nur durch philologisch-musikalische Untersuchungen zu ermöglichen ist, da unsere Quellen bis in das 17. und 18. Jahrhundert hinein zum grössten Theile in lateinischer Sprache abgefasst sind. Gewissenhafte, mit dem gehörigen Zeuge ausgerüstete Musiker müssten es sich zur Aufgabe machen, gegen jede oberflächliche Musikschriftstellerei mit unbeugsamer Energie aufzutreten und jenen grossen Zweck erstreben zu helfen, dessen Erreichung allein für die Fortentwickelung der Tonkunst den wahren Impuls geben kann.

*) Francisci Salinae de Musica libri septem, Salmanticae anno 1577.

Zwei noch unbekannte Briefe Beethoven's,

mit Bewilligung des Herrn Generaldirectors Otto von Könneritz aus dem Archive der kgl. musikal. Capelle und des Hoftheaters zu Dresden mitgetheilt

von M. Fürstenau.

Nachdem im November 1822 nach langer Pause die Wiederaufführung des Fidelio in Wien stattgefunden hatte, ging dieses Meisterwerk auch im königl. Hoftheater zu Dresden am 29. April 1823*) unter der Direction C. M. v. Webers in Scene.**) Die herrliche Oper fand namentlich bei denen, welche solch erhabene Musik zu würdigen wussten, die begeistertste Aufnahme, wozu die unvergleichliche Leistung der unvergesslichen Wilhelmine Schröder nicht wenig beitrug; hatte doch die junge Künstlerin erst das Jahr vorher (9. November 1822) zur Zufriedenheit des Meisters die Rolle in Wien gesungen. Durch Wilhelmine war überhaupt die Aufführung der Oper in Dresden erst möglich geworden.***) Am 26. Juni erliess der damalige Generaldirector der königl. sächs. musikalischen Capelle und des Hoftheaters, Herr von Könneritz (gest. im Mai d. J.), folgendes amtliche Schreiben an Beethoven:

»An den Herrn Kapellmeister Beethoven in Wien.

Ew. Wohlgeboren

Oper Fidelio ist hier nunmehr mit entschiedenem Beyfalle aufgeführt worden und indem ich mich freue, Ihnen dieses melden zu können, lege ich zugleich das Honorar dafür an 40 # (Ducaten) dankbar bey, worüber ich mir inliegende auf die K. Theaterkasse allhier gestellte Quittung zurück erbitte.«

*) Nicht am 24. April, wie Claire v. Glümer und Herr v. Wolzogen anführen.

**) Minister — Herr Geiling Sohn. Pizarro — Herr Siebert. Florestan — Herr Bergmann. Leonore — Frl. Schröder als erstes Debüt. Rocco — Herr Keller. Marzelline — Frau Heese. Jaquino — Herr Wilhelmi. Hauptmann — Herr Risse.

***) Vergl. Allgemeine musikal. Zeitung (1823 Nr. 33) und Abendzeitung (Nr. 111).

Hierauf antwortet Beethoven: *)

»An Seine Hochwohlgeboren den Hr. Geheimrath von Könneritz. Generaldirektor der Königl. Kapelle und Theater in Dresden (in Sachsen).

Hetzendorf bey Wien am 17. Juli. 1823. **)

Ew. Hochwohlgebohren!

Etwas spät kommt die Unterzeichnung der Quittung nebst meinem Danke, allein sehr beschäftigt, um so mehr, da sich meine gesundheits Umstände beßern, u. Gott weiß, wie lange dieses dauert, verzeihen sie schon den Aufschub — nach der Schilderung meines lieben Freundes Maria Webers der vortrefflichen und edeln Denkungsart Euer H. w. g. (Hochwohlgeboren) glaubte ich mich noch in einer andern angelegenheit an sie wenden zu können, nemlich wegen einer großen Meße***), welche ich nun im Manuscript herausgebe, obschon diese angelegenheit früher abgelehnt, so glaube ich doch, daß, indem mein Verehrter Cardinal Sr. Kaiserl. Hoheit der Erzherzog Rudolph an den Prinzen Anton König. Hoheit geschrieben haben, Sr. Majestät dem Könige von Sachsen die Meße zu emphelen, wenigstens der Versuch zu machen wäre, und es mir immer zur besonderen Ehre gereichen würde, Sr. Majestät den König von Sachsen als Musikkenner auch unter meinen Hohen Subscribenten, wie der König von Preußen, Sr. Majestät der rußische Kaiser, Sr. Königl. Majestät von Frankreich etc. obenansetzen zu können; — ich überlaße aus diesen Anzeigen E. H. w. selbst, wie und wo sie am besten wirken können, für heute ist es unmöglich, aber mit nächstem Posttage werde ich die Ehre haben, ihnen eine Einladung zur Subscription auf meine Meße für Sr. Königl. Majestät von S. (Sachsen) zu senden, ich weiß ohnehin, daß sie kaum von mir denken werden, daß ich unter diejenigen gehöre, welche bloß niedriger Gewinnsucht wegen schreiben, wo gäb es nicht Umstände, welche manchmal den Menschen zwingen wider seine Denkungsart und Grundsätze zu handeln!! — Mein Cardinal ist ein guhtmüthiger Fürst, allein — die Mittel fehlen — ich hoffe Verzeihung von ihnen für meine anscheinende Zudringlichkeit zu erhalten, wo ich vieleicht ihnen mit meinen geringen Talenten dienen könnte, würde mir dieses ein unendliches Vergnügen verursachen —

Euer Hochwohlgebohren
Hochachtungsvoll verharrender
Beethoven.«

(Schluss folgt.)

*) Es schien räthlich, die höchst charakteristische Orthographie des Meisters beizubehalten. A. Schindler (Beethoven in Paris. Münster 1842 S. 122) giebt hierüber, namentlich über die Interpunktationsart Beethoven's (Comma statt Punkt) einige Aufklärungen.

**) Beethoven bewohnte damals die Villa des Baron von Pronay zu Hetzendorf. Vgl. A. Schindler. Biographie von Ludwig van Beethoven. Münster 1860 II S. 35.

***) Missa solemnis. Op. 123.

Nachrichten.

Felix Mendelssohn's »Briefe aus den Jahren 1833—1847«, — nebst einem Verzeichnisse seiner sämmtlichen Compositionen, sind soeben ausgegeben worden (Leipzig bei Hermann Mendelssohn, 1863). Wer die »Reisebriefe« gelesen hat, dem brauchen wir wohl kaum erst diese höchst interessante und reichhaltige Fortsetzung zu empfehlen. Wohl aber verdient sie, dass wir demnächst auf den herrlichen Künstlercharakter, der sich hier in immer neuen Zügen und immer klarer und fester vor uns entwickelt, eingehend zurückkommen.

Opernnachrichten. Am Hofoperntheater in Wien soll eine für dasselbe componirte Oper von Offenbach: »Armgard oder die Geister des Rheins« zur Aufführung kommen. — In Coburg wird eine Oper von A. Langert, Text von G. Meyern, zur Aufführung vorbereitet.

In Nr. 32 der Wiener »Recensionen« erinnert van Bruyck an Domenico Scarlatti und die von C. Czerny seiner Zeit veranstaltete Gesammtausgabe seiner Clavierwerke, die aber jetzt nicht mehr zu erlangen ist, weil Haslinger die Platten eingeschmolzen hat. Wir können unsere Wünsche nur mit denen v. Bruyck's dahin vereinigen, dass ein deutscher Verleger sich des fast vergessenen Meisters annehmen und eine neue Ausgabe veranstalten möge.

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 29. August: »Incarnatus est« und »resurrexit« in zwei Theilen von Cherubini. Kirchenmusik am 30. August: »Ob fürchterlich tobend« etc., Hymne von W. A. Mozart.

ANZEIGER.

[204] **Neue Musikalien.**

Verlag von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

	fl.	kr.
Piano sole.		
Arditi, L., La Stella, Valse, arr. par Agosty	—	36
—— La Farfalletta, Polka-Mazurka	—	45
Badarzewska, Sympathie, Mélodie	—	45
—— L'Echo des bois (Carollings at morn)	—	54
Baumfelder, F., Une Larme, Nocturne. Op. 66	—	36
—— Agnès, Mélodie. Op. 71	—	45
Beriot, Ch. de, Fils, Toccata. Op. 13	—	54
Cramer, H., Potpourris. Nr. 148. La Forza del destino de Verdi	—	54
Heller, St., 4e Scherzo. Op. 108	1	12
Hempel, A., Freia, Polka-Mazurka	—	27
Jeschko, L., Les Bacchantes (Die Schwelger), Suite de Valses	—	45
—— L'Insouciante (Die Gemüthlichen), Polka	—	18
—— Les Elans du coeur (Herzensgrüsse), Polka	—	18
Ketterer, E., Voici le Soleil, Valse transcrite. Op. 130	1	—
—— La Mule de Pedro, Fantaisie. Op. 131	1	12
Krüger, W., Le Barbier de Seville, Illustrations. Op. 115	1	—
—— La Forza del destino, Ballade et Rataplan. Op. 119	1	12
Neustedt, Ch., Zemire et Azor de Grétry, Fantaisie. Op. 39	—	54
—— Prière de Moïse, Transcription. Op. 40	—	45
Rummel, J., Espoir du retour, Nocturne	—	54
Sacré, J. L., Grazella, Polka-Mazurka. Op. 157	—	27
—— Picciola, Polka. Op. 158	—	27
Sacré, J. L., Les Esprits (Spirits), Valse. Op. 160	—	54
Schubert, C., Le Traineau des Amours, Polka. Op. 301	—	27
Stasny, L., Un Ballo in Maschera, Polka-Mazurka. Op. 102	—	27
—— - - - - Schottisch. Op. 103	—	27
Voss, Ch., Le Trait d'Union, Morceau brillant. Op. 282	—	54
Arditi, L., La Stella, Valse, à 4 mains arr. par Agosty	—	45
Croisez, A., L'Hirondelle et le Prisonnier, Caprice à 4 mains. Op. 58	1	—
Godefroid, F., Les Gouttes de Rosée, Morceau de genre à 4 mains. Op. 54	1	12
Ketterer, E., L'Argentine, Fant.-Mazurka à 4 mains. Op. 21	1	12
Rummel, J., Perles enfantines. Recréations à 4 mains. Nr. 3. Luisa Miller. Nr. 4. Un Ballo in Maschera à	—	54
Bazzini, A., Il Pirata, Fantaisie de concert pour Violon avec acc. d'Orchestre. Op. 27	5	24
Beriot, Ch. de, Gr. Fantaisie p. Violon avec Piano. Op. 115	2	24
—— - - - - av. acc. d'Orchestre	4	48
Leonard, H., Dove sono, Air de l'op. Le Nozze de Figaro p. Violon avec Piano	—	54
—— Prière à la Madone, de Gordigiani, pour Violon av. Piano	—	54
Jeschko, L., Les Bacchantes (Die Schwelger), Walzer für Orchester	4	12
—— L'Insouciante (Die Gemüthlichen), Polka, und Les Elans du coeur (Herzensgrüsse), Polka für Orchester	2	24
Keler-Béla, Walram-Marsch. Op. 57, und Hof-Ball-Polka. Op. 58 für grosses Orchester	2	24
Arditi, L., La Capinera di Lombardia (Des Vögleins Abendlied)	—	27
Lyre française Nr. 929, 938, 939, 941 und 944 à	—	18

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 9. September 1863. **Nr. 37.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

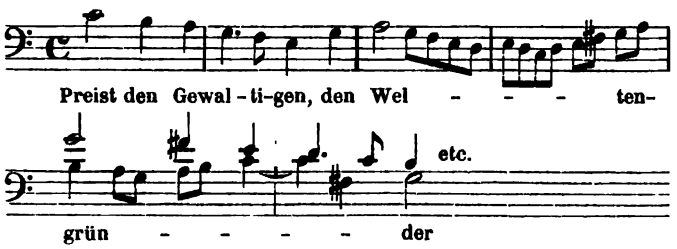
Inhalt: Das verlorene Paradies, Oratorium in 3 Theilen. Text frei nach Milton. Musik von Rubinstein (Schluss). — Recensionen (Johannes Brahms. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello). — Apostrophe an die singenden Damen. — Zwei noch unbekannte Briefe Beethoven's. Mitgetheilt von M. Fürstenau (Schluss). — An die Verehrer Joh. Seb. Bach's. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Berichtigung. — Briefkasten. — Anzeiger.

Das verlorene Paradies,

Oratorium in 3 Theilen. Text frei nach Milton. Musik von A. Rubinstein. Op. 54. Leipzig, B. Senff. Pr. Partitur 15 Thlr. Orchesterstimmen 19 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 4 Thlr. Solostimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 8 Thlr.

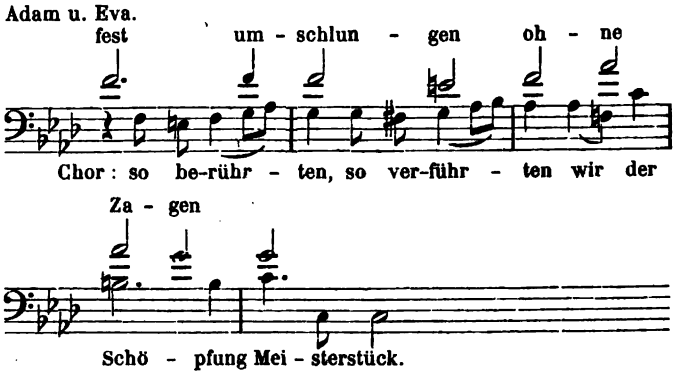
(Schluss.)

Bei dem fugirten Schlusschor des 2ten Theiles, dessen Thema also lautet:



berührt es noch unangenehmer, dass der Componist die Fuge nicht streng durchführt. Es ist das an dieser Stelle des Oratoriums um so mehr geboten, weil die schnelle Abwechselung vieler kurzer Chöre und Soli das Verlangen weckt, endlich einmal zu ruhen und recht tief auszuathmen, indem ein Gedanke in voller Ausdehnung und in möglichst regelmässiger Form durchgeführt wird. Die strenge Fuge hat darum in jeder grösseren Vocalmusik, in welcher der Chor eine Hauptrolle spielt, schon aus äusserlichen Gründen eine wesentliche Bedeutung. Rubinstein behandelt seinen Fugensatz völlig schrankenlos; er modulirt durch die entferntesten Tonarten, lässt ihn durch ein ziemlich charakterloses »Hallelujah« unterbrochen werden, spaltet das Thema zwar interessant genug, führt aber dadurch sehr viel Unruhe herbei, er bringt eigenthümliche Umkehrungen an, die mehr gesucht als geboten erscheinen — kurz die Form eignet sich nicht für einen Lob- und Dank-Chor. Sie erinnert uns in gewisser Art an das Finale des grossen C dur-Quartetts von Beethoven; dort ist eine freie Form sehr passend, im Munde der himmlischen Heerschaaren, die sich beim Kampfe so ruhig verhielten, erscheint sie als ein ästhetischer Fehler. —

Der 3. Hauptchor, ein Ensemble der Himmlischen, der Höllischen und der ersten Menschen, beginnt mit dem Ruf der Himmlischen: »Erdgeborne fort, hinaus zum Paradies« etc. Dann treten Adam und Eva unisono auf; der Chor der Höllischen triumphirt dazu.

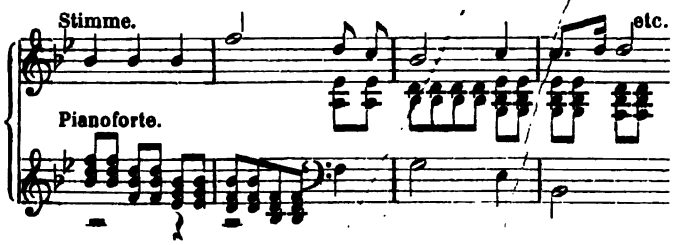


Nachher treten beide Gruppen zusammen, aber die strengere Form weicht auch hier sehr bald loseren Bildungen. — Indem wir durch das Mitgetheilte eine annähernde Vorstellung von Rubinstein's contrapunktischer Arbeit gegeben zu haben glauben, können wir über die übrigen Chöre kurz zusammenfassend referiren, weil sie rein musikalisch viel weniger zu bedeuten haben. Wie schon früher bemerkt, sind beide Gruppen gleichartig homophon behandelt, während man wenigstens für die Dämonen, die doch das Negative, also das Moment der Bewegung repräsentiren, stets lebendige, charakteristische Stimmführung erwartet. Der »Chor der Erscheinungen« klingt völlig unisono. Als die gelungensten Stücke des ganzen Werkes müssen wir die Chöre bezeichnen, welche die Schöpfung schildern; sie charakterisiren in oft überraschend gelungener Weise. Das »Werden« des Lichtes, die Ausspannung des Firmamentes, das Sprossen der »Pflanzenwelt«, das Flimmern der Sterne und vieles Andere macht einen höchst erfreuenden Eindruck. Allerdings ist immer wieder das Orchester das eigentlich Malende, aber auch der Gesang enthält viele meisterhafte Intentionen, die von hoher Begabung, namentlich von poetischem Takt und feinem, das Wesentliche richtig treffendem Sinne zeugen. Es scheint uns unzweifelhaft, dass diese Partie des Werkes darum so gelungen ist, weil sie der malerischen Auffassung des Componisten den dankbarsten Stoff bot. —

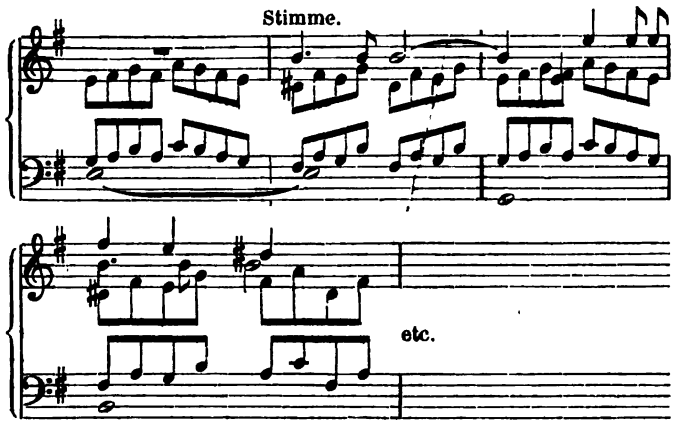
Von den Solopartien lässt sich schwer eine klare Beschreibung geben, weil nur Satan eine ausgeprägte Physiognomie trägt, und weil der Componist weit mehr Recitativ und Arioso als durchgeführte Solostücke giebt. Ausser dem Satan treten folgende Soli auf: Ein Engel, welcher

den Fall der Dämonen in einer Cavatine betrauert (Sopran); die 3 Engelfürsten Raphael (Sopran), Michael und Gabriel (Alt); der Erzähler (Abdiel — Tenor); Adam (Bariton) und Eva (Sopran); endlich »Eine Stimme« (Tenor).

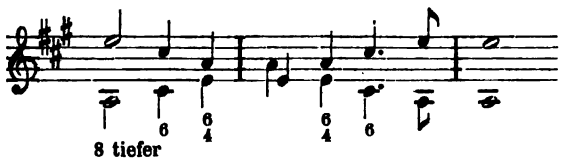
Der vereinzelte »Engel« ist eigentlich überflüssig; denn warum können nicht die 3 Engelfürsten den Fall der Dämonen ebenso betrauern, wie sie sich im 3ten Theil bei Gott wegen des Falles der Menschen entschuldigen? Musikalisch erinnert das Stück stark an Mendelssohn's bekanntes »Jerusalem«; klingt aber zart und lieblich.



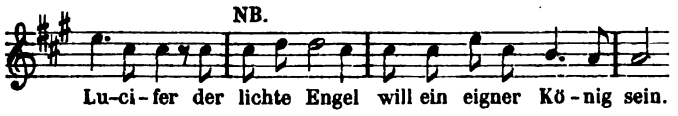
Die 3 Erzengel treten gewöhnlich zusammen auf, aber ohne allen persönlichen Charakter; nur im 3ten Theil singen sie ein längeres Terzett, das aber wieder sehr Mendelssohnisch gefärbt ist.



Die Recitative Abdiel's werden regelmässig eingeleitet durch das Motiv



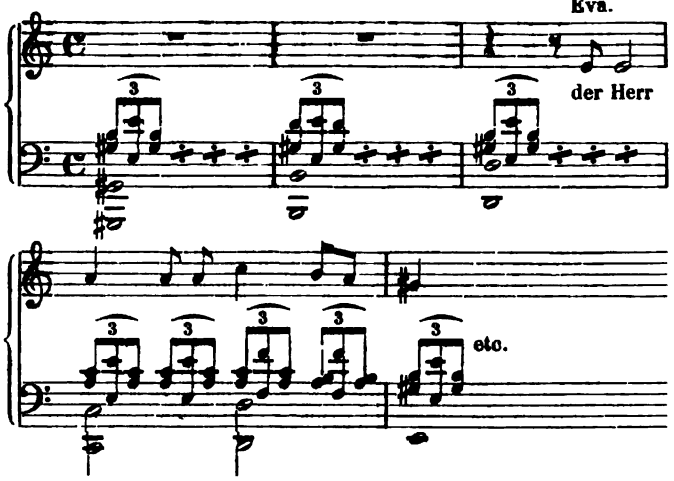
welches sich in verschiedenen Wendungen hindurchzieht. Die Melodik selbst hat, wie überhaupt bei Rubinstein, oft etwas Gedrücktes, man möchte sagen Unnatürliches; es fehlt an Schwung und Wärme, an schönem, gesundem Bau. Gleich im Anfang z. B. stört uns die mit NB. bezeichnete Stelle ganz unangenehm.



Man sollte meinen, es müsse sich darin eine gewisse Entrüstung ausdrücken, wie schläfrig aber klingt die Stelle! — Dergleichen liessen sich sehr viele anführen; doch fehlt es auch nicht an edlen und charakteristischen Partien.

Dasselbe gilt von der »Stimme«; merkwürdig ist nur, dass Gott Tenor singt; eine gewisse Monotonie macht sich besonders im 2ten Theil bemerkbar.

Adam und Eva singen ausser mehreren Recitativen und einem ziemlich trivialen Arioso ein grösseres Duett, das zu Anfang ganz unbedeutend, zugleich auch völlig Mendelssohnisch gehalten, weiterhin aber für den Referenten schlechterdings ungeniessbar ist.



Satan endlich erscheint uns als die gelungenste Solopartie; das Recitativ ist oft kühn und grossartig, frei und schwungvoll; auch seine grosse Arie gleich zu Anfang des ersten Theils hat Leben und Charakter; wenngleich die Verwandtschaft mit Mendelssohn nicht zu verkennen ist.

Wir müssen hiermit, da uns der Raum verbietet auf Einzelnes noch specieller einzugehen, unsere Charakteristik des Verlorenen Paradieses schliessen. Die Fehler, welche sich sowohl in der Anlage, als in der Ausführung, namentlich in der Anwendung der Mittel fanden, waren so bedeutender Art, dass sie das Urtheil begründen, der Componist sei diesem Stoff in keiner Weise gewachsen. Die Oper dürfte weit eher als das Oratorium sein Feld sein. Doch zeigte sich überall ein Talent, das sich bei ernster und gründlicher Durchbildung und rücksichtsloser Selbstkritik wohl zu aussergewöhnlicher Tiefe und Gediegenheit hätte entfalten können. Ob das noch geschehen wird, muss die Zukunft lehren. Das Werk ist als Jugendarbeit eines hochbegabten Mannes eine interessante und bedeutende Erscheinung, mit vielen Producten der Gegenwart verglichen, eine hervorragende Composition, den Mustern der Oratorienmusik aber steht es völlig bedeutungslos gegenüber. Rubinstein hat das Wesen des alten Oratoriums entweder unterschätzt oder nicht begriffen; sonst hätte er sicher kein Oratorium geschrieben. Er vergreift sich in der Auffassung seines Gegenstandes vollkommen. Denn er verhält sich — und dies ist der Hauptvorwurf, der ihm zu machen ist — demselben gegenüber nicht, wie es in der Kunst schlechterdings nothwendig ist — naiv, sondern kritisch. Er glaubt weder an Engel und Dämonen, noch an Satan und Hölle; er glaubt nicht einmal an die Schöpfung und den Sündenfall, noch viel weniger an das Paradies und seinen Verlust. Dies haben wir aus dem Texte deutlich wahrgenommen. Er muss also, sollen diese Dinge für ihn irgend eine Bedeutung haben, erst eine kritisch-philosophische Operation vornehmen. Damit ist aber der tieferen poetischen Auffassung und Gestaltung von vornherein der Nerv durchschnitten; der Componist kann es nur zu einer malerischen Reproduction in der Phantasie bringen, für das höhere Geistesleben, für die persönliche Durchdringung und gläubige Aneignung des Stoffes, wodurch sich dieser seinem Innern als Wahrheit bezeugt, fehlen ihm die Anknüpfungspunkte. Man unterschätze diesen Punkt nicht. Händel's Messias hätte ebenso wenig als Bach's Passion jene

unvergleichliche classische Höhe erreicht, wenn das, was diese Männer darin niedergelegt haben, nicht ihr eigenstes persönlichstes Bekenntniss gewesen wäre. — Denn wahre künstlerische Begeisterung stammt nie aus blos imaginirten, sondern nur aus wirklich durchgemachten und redlich verarbeiteten Erfahrungen. Darum muss das reale Leben, nicht aber das romantische Land der Phantasie Ausgangspunkt und Inhalt jedes wahren Kunstwerkes sein und bleiben.

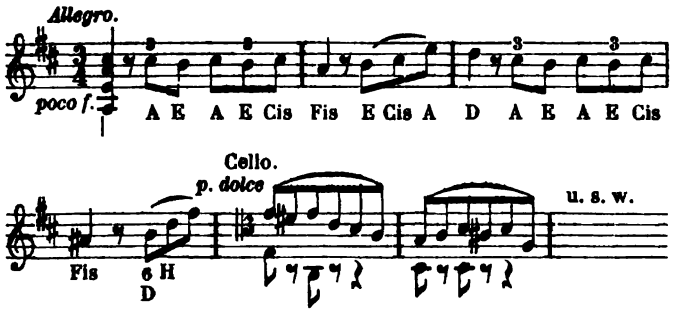
Recensionen.

Kammermusik.

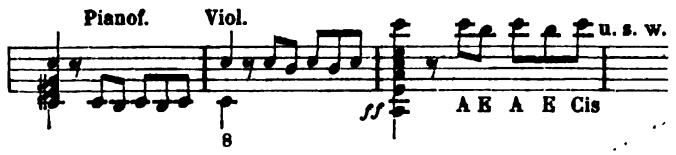
Johannes Brahms. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. Op. 26. Bonn, Simrock. Pr. 16 Frcs.

—*a*— Brahms musste bisher das Urtheil über sich ergehen lassen, dass seine früheren Compositionen zu sehr mit Schwülstigem und Verschrobenem erfüllt seien, die späteren aber, wie die Serenaden und das Sextett, zu sehr ins Weiche und Kleinliche fielen, um ihm die lebhaftere Theilnahme des Publikums zu gewinnen. Im vorliegenden Quartett scheint er uns einen erheblichen Fortschritt gemacht zu haben und der rechten Mitte näher gekommen zu sein. Die Motive sind frisch und kräftig, der Satz ist fliessend und natürlich, die Klangwirkung im Allgemeinen minder herb als in früheren Sachen, dabei in einzelnen Stellen sehr eigenthümlich.

Das Ganze besteht aus 4 Sätzen: Allegro, A-dur, $^2/_4$; Adagio, E-dur, $^4/_4$ (warum nicht lieber D oder F?); Scherzo, A-dur, $^3/_4$; Finale A-dur alla breve. Den ersten Satz beginnt sofort das Clavier mit einem energisch-trotzigen und originell-rhythmisirten Thema, *) welches sogleich durch eine weiche Melodie des Cello abgelöst wird.

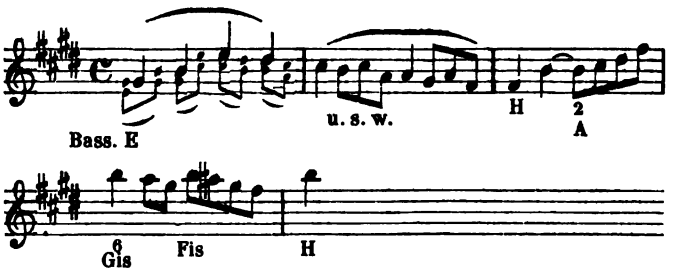


Vom 9. Takt an wechseln Clavier und Streichinstrumente (beide sind überhaupt zumeist als zwei einander gegenüberstehende Chöre behandelt) die Rollen. Der Rhythmus des ersten Takts, auf dem Cis dur-Akkord unisono angewendet,



dient später zur Anbahnung eines nochmaligen überaus kräftigen Eintritts des Themas in A-dur. Das weiche Element findet sodann seine Vertretung im Seitensatz in E-dur, dessen Melodie uns jedoch nicht sehr bedeutend scheint, und bleibt bis ans Ende des ersten Theils herrschend. Wir wissen nicht, ob wir diese neuere, von Beethoven und seinen Vorgängern (in deren grössern Sonatenformen) abweichende Manier billigen dürfen. Beethoven namentlich stellt jederzeit hinter dem weicheren Seitensatze kraftvolle Motive auf, wodurch derselbe, wie billig, in der Mitte bleibt und gewissermaassen von der Kraft seiner Umgebung verschlungen wird. Bei der neueren Manier aber gewinnt die weichere Partie völlig gleichen Werth und gleiche Wichtigkeit, wir sehen die förmliche Emancipation und Gleichstellung des zarten Elements und das scheint uns bedenklich. — Den Durchführungssatz bildet Brahms theils aus einem Motiv des ersten Theilschlusses, theils, und zwar vorzugsweise, aus dem Thema, namentlich dem ersten Rhythmus desselben. Die Arbeit ist geistvoll, bewegt sich aber etwas zu viel in Mollklängen; dadurch wird auch dieser Theil etwas trübe gefärbt und das energische Thema eher gedrückt als gehoben. Auch hierin könnte Beethoven als Muster betrachtet werden; er bewegt sich in Dursätzen nur ganz vorübergehend in Molltonarten. — Es folgt der Hauptsatz u. s. w. Fehlerhaft finden wir es, dass der Componist, statt sein so kräftig angelegtes Thema nun wenigstens gegen den Schluss hin triumphiren zu machen, sich in einen ganz netten, aber nicht am rechten Platze stehenden Canon (in der Unterquinte) verliert, der im Durchführungssatze bessere Dienste geleistet haben würde. Man hat nach alledem von dem ersten Satz den Eindruck interessanter und schöner Einzelheiten, nur dass keine genügende Steigerung vorhanden ist.

Das folgende »Poco Adagio« möchten wir für das beste Stück des Ganzen halten. Ein tüchtiges Stück Romantik mit dämonischem Aufputz! Wir vernehmen zuerst eine überaus zarte Claviermelodie im Vordergrund, die in den durch Sordinen gedämpften Streichinstrumenten (je zwei und zwei geschleifte Achtel) einen eigenthümlichen Hintergrund findet:

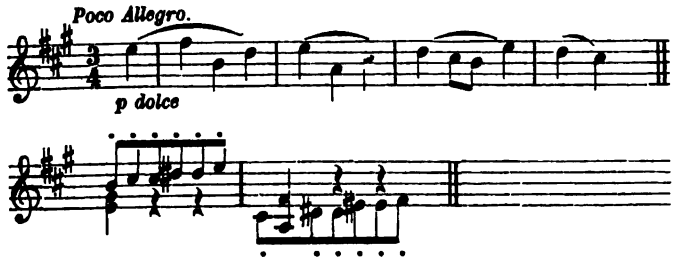


Das klingt so recht nach Mondscheingedanken und heimlicher Liebessehnsucht. Da auf einmal, nachdem die Melodie in E-dur geendet und Alles in Schlummer gesunken scheint (nur das Cello summt noch in der Tiefe den Nachklang der Begleitungsfigur), lässt das Clavier den verminderten Septimenakkord *e g ais cis* durch 3 Oktaven auf und ab harpeggirend hören. Dreimal wiederholen sich diese Töne immer weiter nach der Höhe ausgreifend, und in dunkler Majestät tritt zum 4. Male der Gmoll-$^6_4$-Akkord hervor, wobei die Streichinstrumente eine ernste Melodie ausbilden zu wollen scheinen. Aber von der Dominante D-dur sinkt alles wieder in das Nichts zurück und der ganze Spuk wiederholt sich von dem verminderten Akkord *d f gis h* ausgehend noch einmal. Gleich darauf löst sich aber die Harmonie nach E-dur auf, und das Hauptthema, etwas reicher ausgestaltet, tritt hervor. Abermals scheint in E-dur Alles in Schlummer zu sinken. Darauf folgt in H-moll ein melodisch breit ausgelegter, etwas herbe klingender Mittelsatz des Claviers, dann in H-dur eine Solo-

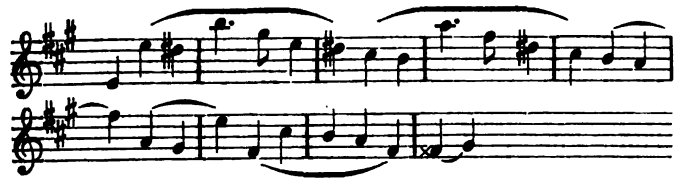
*) Für den Hörer ist es zum ersten Mal vielleicht etwas schwer aufzufassen, da der Wechsel des Rhythmus und die Pausen die Taktart nicht sofort erkennen lassen. Der Lesende ist freilich nicht in dieser Lage.

stelle der Streichinstrumente, welche darauf vom Clavier variirt und von jenen in rhythmischem Wechsel begleitet wird. Endlich lenkt der Satz nach E-dur zurück und es wiederholt sich mit Veränderungen der Klangfarben und mit verschiedenen Bereicherungen der ganze Hauptsatz zusammt der unheimlichen Arpeggiostelle und dem Mittelsatz (diesmal in F-moll) u. s. w. Das Stück endet ruhig in E-dur, jedoch nicht ohne nochmalige Erinnerung an den geisterhaften Spuk. — Erfindung und Anlage scheinen uns hier ebenso bedeutend und originell als die Ausführung consequent und reich.

Das Scherzo wird durch seine gesunde harmonische Entwicklung, durch die stille Heiterkeit seines Charakters gewiss sofort alle Herzen gewinnen, nur dass die Erfindung nicht so originell ist wie in den früheren Sätzen. Kaum wird Jemand die folgenden beiden Motive des Hauptsatzes hören, ohne sofort allzu lebhaft an Schumann erinnert zu werden.

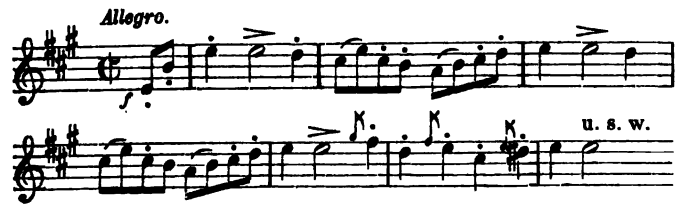


Nicht unterlassen dürfen wir, auf die liebenswürdig-lustige Episode in diesem Scherzo hinzuweisen:



Zum Trio hat Brahms ein energisches Motiv gewählt und es zu einem zweistimmigen Canon zwischen Clavier und Streichinstrumenten verwendet, welcher als Gegensatz zu dem still dahingleitenden Hauptsatze sehr gute Wirkung macht.

Das Finale endlich ist ein echtes, frisches Rondo mit einem etwas ungarisch gefärbten, vorwiegend rhythmisch wirkenden Thema:



Die Form ist weit ausgebaut, vielleicht ein wenig zu weit. Die Verhältnisse sind folgende: Das Thema bis zum Abschluss in E-dur und Eintritt des Seitensatzes 32 Takte; der Seitensatz mit der Zurückleitung zum Thema 20 Takte; das Thema 10 Takte; der Seitensatz in A-dur und Fortführung bis zum abgebrochenen Dominantakkord auf *H* 22 Takte; eine Episode oder Mittelsatz mit Rücklenkung zum Thema 120 Takte; das Thema 16 Takte; der Seitensatz in Cis-moll und E-dur 22 Takte; das Thema in A-moll, contrapunktisch durchgeführt 49 Takte; der Seitensatz in A-moll, frei weiter geführt 32 Takte; die obige Episode oder Mittelsatz (jetzt in der Haupttonart) 120 Takte; das Thema (in Viertel-Triolen aufgelöst) und freie Fortführung 24 Takte; das Animato (Coda) 53 Takte. Ob es nothwendig war, die Episode von 120 Takten zum zweiten Mal buchstäblich und in aller Ausführlichkeit zu bringen, lassen wir dahin gestellt, bemerken aber, dass bei der Frische und Lebendigkeit dieses Satzes die Länge nicht sofort sehr auffallend oder ermüdend wirkt. Es ist überhaupt gar nichts Blasses oder Mattes darin und der Componist scheint hier in der That seinem Ziele einen bedeutenden Schritt näher gekommen zu sein; natürliche, ungehemmte Entfaltung der schaffenden Phantasie ohne Züge von Krankhaftigkeit oder Schwulst sind im Ganzen anzuerkennen. Wäre der erste Satz kräftiger entwickelt, wir wüssten diesmal kaum eine wesentliche Ausstellung zu machen, gratuliren daher dem Autor aufrichtig zu dem unbestreitbaren Fortschritt, den sein Werk gegen frühere aufweist. *)

Apostrophe an die singenden Damen.

„Zartem Ohr halbes Wort!“

—*s*. Die geehrten Leserinnen d. Bl. wollen uns freundlichst vergönnen, dass wir einmal vorzugsweise zu ihnen reden dürfen, und zwar insbesondere zu denjenigen von ihnen, welche sich der Pflege des Gesanges, namentlich von Liedern hingeben oder sich für dieselbe interessiren. Unsere Absicht ist, ihnen ein Bedenken nahe zu legen, welches die Erfahrung fast täglich in uns anregt, dass die Auswahl der zu singenden Lieder zumeist lediglich durch die persönlichen Leistungen und den Umfang des disponibelen Stimmenmaterials begrenzt zu werden pflege. Wir möchten die Frage aufstellen, ob diese rein äusserlichen Bestimmungsgründe die einzigen seien, welche bei der Auswahl der von den Damen zu singenden Lieder ins Auge zu fassen, oder ob es nicht vielmehr noch andere tiefere geben dürfte, die mit ziemlichem Fug und Recht den Anspruch auf Beachtung verdienten. Diese Frage betrifft nicht etwa allge-

*) Anm. der Red. Nr. 35 der Pariser »Revue et Gazette musicale« bringt die Fortsetzung eines Artikels von Fétis (Vater): »Einfluss der Verhältnisse auf die gegenwärtige Lage der Musik, vom Gesichtspunkte der Composition« (Effets des circonstances sur la situation actuelle de la musique, au point de vue de la composition), in welchem die gesammte neuere deutsche Musik, einschliesslich Mendelssohn's und Schumann's, als unter dem Einflusse des allgemeinen revolutionären Geistes der Zeit entstanden behandelt wird. Es heisst dort von Brahms, er habe, kaum den Kinderschuhen entschlüpft, eine seiner Sonaten Franz Liszt vorgespielt, der in Folge davon Brahms' Familie den Rath gegeben hätte, den jungen Johannes zu R. Schumann in die Lehre zu schicken. Dieser habe dann seinen neuen Schüler in seine eigene Richtung gedrängt (»il y poussa son élève«) und die Folge sei gewesen, dass Brahms seinen Meister in dessen Irrthümern übertroffen; seine Gedanken, zuvor klarer, hätten sich dann verdunkelt (!); das Ungekünstelte (le naturel) und die Grazie wären verschwunden, und was er jetzt schaffe, sei erwiesener Maassen blos die Frucht mühsamen (pénible) Suchens u. s. w. Herr Fétis, sonst ein verdienter Geschichtsforscher, sollte doch eigentlich wissen, dass Richtigkeit der Thatsachen das allererste ist, was man als Schriftsteller dem Publikum zu bieten hat. Nun aber wimmelt es in obigen Angaben förmlich von falschen Behauptungen. Einmal hat Brahms (19 Jahre alt) Schumann das erste Mal im Jahre 1853 besucht, von woher der allerdings fast nur durch den damaligen krankhaften Zustand Schumann's zu erklärende kurze Artikel »Neue Bahnen« stammt. Und im folgenden Jahre (1854) hielt sich Brahms sechs Wochen bei Liszt auf. Ein Schüler Schumann's war aber Brahms nie, noch weniger hat ihn jener in irgend eine Bahn gedrängt; und die Theorie hat er bei Marxsen in Altona studirt, der seinerseits wieder ein Schüler des berühmten Theoretikers S. Sechter in Wien gewesen ist. Endlich scheint Herr Fétis seiner Phantasie mehr gefolgt zu sein als billig, wenn er in Brahms' ersten Compositionen Klarheit, in seinen neueren aber Mangel an Grazie und Leichtigkeit bemerken will. Herr Fétis wird daher offenbar gut thun, erst Brahms aus seinen Werken genauer kennen zu lernen, ehe er über ihn schreibt und ihn einfach als Ausgeburt des revolutionären Geistes der Gegenwart hinstellt.

meine Unterschiede des musikalischen Geschmacks und seiner sehr divergirenden Richtungen. Es kann uns nicht beifallen, bei unsern freundlichen Leserinnen eine andere als edle kunstsinnige Geschmacksbildung vorauszusetzen, welche wir bestimmter durch Namen wie Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Franz und ähnlicher erwählter Lieblinge der schönen Muse bezeichnen wollen. Welches von den verbreiteteren Liedern dieser Autoren unsere singenden Leserinnen auch vorziehen und auswählen mögen, wir werden denselben ohne Weiteres einräumen müssen, dass jene Lieder ihrer Geschmacksbildung Ehre machen und ihr das günstigste Zeugniss ausstellen. Darein kann also kein Bedenken gesetzt werden. Unser Bedenken hat vielmehr einen andern Grund. Und zwar besteht dieser darin, dass man nicht nur in einsamer Mussestunde, nicht nur in kleineren und grösseren musikalischen Privatzirkeln, sondern sogar auch in Concerten und öffentlichen musikalischen Aufführungen von den Damen gar häufig Lieder singen hört, welche zunächst für die Kraft, den Umfang, die Intensität des männlichen Organes, dann aber — und dies trifft den wunden Punkt — auch nur ausschliesslich für die Empfindung und Erfahrung des männlichen Charakters gedacht und geschrieben sind.

Wir geben gern zu, dass eine allzuängstliche Beschränkung in Wahl der Stoffe das Gebiet des dargebotenen Schönen unnöthigerweise einengen würde und vielleicht kleinlich oder engherzig erscheinen möchte. Denken wir z. B. an Orpheus von Gluck, an Mozart's Cherubino, an die für Altstimme geschriebene Partie des Micah aus Händel's Samson, von den Italienern nicht zu reden, als Romeo, Orsino und ähnlichen Partien, so treten uns in allen dergleichen Rollen des musikalischen Dramas in Jünglingsgestalt verkleidete weibliche Darstellerinnen entgegen und wir lassen uns diese Maskerade oder Metamorphose ohne sonderliches Aergerniss gefallen. Denn was sie zu singen und zu agiren haben, ist — wenigstens in den angezogenen deutschen Stücken — der Ausdruck einer jugendlichen, reinen Empfindungsweise. Allein man denke sich einmal den entgegengesetzten Fall, wenn z. B. ein verkleideter Tenorist »Heil'ge Quelle« oder »O säume länger nicht« u. dergl. singen möchte. Wäre eine solche Vorstellung nicht die abscheulichste Caricatur? Leider gab es eine Zeit, wo man für den Gesang sogenannter Sopranisten sich inflammiren mochte. Auf welche Abscheulichkeiten und Unfug ist die menschliche Thorheit nicht zu allen Zeiten verfallen! Aber glücklicherweise besinnt der gesunde Sinn sich immer wieder auf sich selbst. Und dieser Treue des Selbstgefühls verdanken wir es auch, dass wohl nur die allerältesten Leute der Gegenwart sich aus ihrer frühen Jugend erinnern dürften, den widerwärtigen Eindruck des Gesanges solcher männlichen Sopranisten als Ohrenzeugen empfangen zu haben. — Aber nun möchte man fragen, haben denn unsere Grosseltern alles Zartgefühl und den wohlconditionirten Sinn für göttliches und natürliches Recht und Wohlanstand völlig entbehrt oder geringgeachtet, dass sie sich dergleichen unnatürliche Widersprüche in der schönen Kunst gefallen liessen, wodurch die schöne Kunst, die als solche zugleich durchaus wahr sein soll, denn doch in ein sehr zweifelhaftes Licht gestellt zu werden scheint? Diese Frage lässt sich wohl am besten entscheiden, wenn man sich erinnert, dass unsere Auffassung der schönen Kunst eine von der früheren wesentlich verschiedene geworden sei. Mit der Ausgestaltung der modernen Lyrik stehen wir nicht nur dem musikalischen Drama, sondern vorzugsweise auch dem Liede der Gegenwart, welches die Voreltern nicht ahnten, ganz anders gegenüber als jene. Bot ihnen die objective Kunstleistung als solche völligstes Genüge und gemüthliche Anregung dar, so übertragen wir unsere eigensten Erfahrungen im Gemüthsleben auf das dargestellte Kunstobject oder jenes auf unsere subjective individuelle Fühlweise — genossen somit jene das Kunstwerk, so geniessen wir im Kunstwerke uns selbst. Jene hörten, wir dagegen erleben die Musik. Aus diesem Grunde konnte es den dermaligen Musikern und Geniessenden ziemlich gleichgültig sein, nicht freilich wie, aber doch von wem gesungen wurde. Deshalb nahm auch der so ausserordentlich tiefsinnige und für natürliche Einfachheit und Wahrheit des Ausdruckes kämpfende Gluck keinen Anstand, seinen Orpheus einer weiblichen Darstellerin anzuvertrauen. — Das hat sich geändert. Der Fidelio widerspricht dieser Behauptung nicht. Denn in der männlichen Maske verbirgt sich ja die edelste Weiblichkeit. Es ist bemerkenswerth, dass die moderne deutsche Oper in der berührten Frage viel strengere Grundsätze beobachtet, als die des vorigen Jahrhunderts, obwohl wir uns von dem gar zu engherzigen Zwange der Etiquette und Ansichten über das Decorum jener Zopfzeit völlig losgemacht haben und dem persönlichen Gutachten oder unserm »penchant« frei nachgehen dürfen, ohne dass es uns sonderlich übel genommen würde. Die Ursache dieser Erscheinung liegt nahe. Wir sind eben zur Natur zurückgekehrt, welche den brokatenen Damen in Thurmfrisuren und den wohlduftenden Herren in Zopf und Perrücke völlig abhanden gekommen war. Und wie unsere Formen in Toilette und Verkehr freiere geworden sind, so darf sich auch das Gemüthsleben des Einzelnen ungescheut hervorwagen und in der Kunst verlangen wir zunächst nichts unerbittlicher, als den freien Flügelschlag einer warm und lebhaft empfindenden Seele, die uns auf ihren Schwingen mit sich fortreisse oder den zartesten Saiten unseres Herzens sympathische Akkorde entlocke. Zugleich mit dem Gemüthsleben hat sich nun freilich auch die verständige, nämlich kritische Seite des modernen Geistes emancipirt und sich unzertrennlich dem Schönen an die Fersen geheftet, so dass sich in jedem modernen Bewusstsein recht eigentlich die Faustiade, in welcher die Kritik den Mephisto spielt, abspiegelt. Nachdem nun auf solche Weise unser Feingefühl für jeden Verstoss gegen das Wahre ein äusserst zugespitztes geworden ist, berufen und stützen wir uns auf dasselbe, indem wir unsere geehrten Leserinnen aufmerksam machen, dass trotz des geläutertsten Kunstsinnes eine Sünde gegen denselben ziemlich allgemein geworden ist, wider die eine strengere Kritik freilich immer nur einmal gelegentlich, bis jetzt ohne Erfolg, protestirt hat. Wir meinen dies:

Es giebt eine grosse Anzahl viel beliebter und von Damen vorzugsweise gesungener Lieder, welche ohne allen Zweifel die feinen Grenzlinien der schönen Weiblichkeit überschreiten und nur wahr und deshalb auch nur wahrhaft schön sind, wenn sie von männlichen Stimmen gesungen werden! Zu diesen Liedern rechnen wir unter anderen die grösste Mehrzahl der Schubert'schen in der »schönen Müllerin«, der »Winterreise«, im »Schwanengesang« — mehrere Hefte von Schumann, wie z. B. den Liedercyklus von Heine, Op. 24, »Dichterliebe«, viele der Kerner'schen, Eichendorff'schen u. s. w. Dann manches Lied von Rob. Franz, als z. B. »O säh ich auf der Haide dort«, »Einen schlimmen Weg ging gestern ich«, »Und nun ein End' den Klagen«, »Zieh nicht so scheu vorüber« u. s. f. Aus den angeführten Beispielen, welche sich ansehnlich vermehren liessen, wird man unschwer erkennen, von welchen Liedern die Rede ist. Zunächst beweist schon die Tonlage der meisten unserer angezogenen Beispiele, dass dieselben für Tenor oder hohen Bariton geschrieben sind. Weibliche Stimmen, welche viel dergleichen Lieder singen, mögen sich daher der nachtheiligen Folgen für ihre Egalität und Wirksamkeit namentlich der Kopfstimme, aber auch der höheren Mittellage auf die Dauer kaum erwehren. Denn die Complexion der Tenorstimme und des Baritons ist von derjenigen einer hohen oder mittleren Sopranstimme wesentlich verschieden, so dass diesen schwer fallen muss, was jene gern und mit Bequemlichkeit singen.

Fällt nun dieser Uebelstand schon erheblich ins Gewicht, so rechtfertigt andererseits der inhaltliche Stoff solcher Lieder die ernsthaftesten Bedenken. Man räumt zwar dem weiblichen Gemüthe eine ausserordentliche Elasticität, Spannkraft, Schmiegsamkeit, Nachahmungsgabe u. dgl. Eigenschaften bereitwilligst und auch mit Recht ein. Allein gewiss werden unsere zartfühlenden Leserinnen uns beistimmen, wenn wir sagen, dass diese Eigenschaften nicht über die Grenzen, innerhalb deren die Weiblichkeit allein nur schön zu nennen ist, ohne Gefahr für diese sich hinaus dehnen dürfen. Wir haben uns längst daran gewöhnt, dass unsere talentvollen Violinistinnen, Harfenspielerinnen, Pianistinnen, von den Sängerinnen nicht zu reden, uns mit Leistungen in öffentlichen Aufführungen entzücken, welche von Künstlern im Fracke auf keine Weise erreicht werden können, weil eben die schöne Weiblichkeit in der Tonsprache ihren höchst eigenthümlichen Ausdruck findet. Aber wenn auch dem Referenten eine junge Dame bekannt geworden ist, die mit grosser Kraft und Unerschrockenheit auf ihrem erhöhten Standpunkte den Contrabass strich, so wird dieser Fall gewiss beispiellos bleiben oder doch eben so wunderlich und selten sein, als wenn man die Trompete, Posaune, Pauken u. dergl. höchst unweibliche Instrumente von weiblichen Musikern traktiren sehen sollte. Wie nun die Natur der Instrumente eine nothwendige äusserliche Grenzlinie zieht, welche die Ausschliesslichkeit der weiblichen und männlichen Kunstthätigkeit bezeichnet, so ist eine ähnliche Scheidung mit dem gleichen Rechte hinsichtlich der poetischen Stoffe festzustellen, wo die beiderseitigen Naturbestimmtheiten nothwendig auseinandergehen. Wenn man freilich hört, dass ein anerkannter Sänger, wie Stockhausen, das Schumann'sche jungfräuliche Lied »Es weiss und räth es doch keiner« in Concerten mit ungetheiltem Beifall gesungen, dagegen die Frau Schröder-Devrient mit demselben Erfolge die Schubert'schen Lieder »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein«, »das Meer erglänzte weit hinaus« u. dergl. m. in Scene gesetzt habe, so gerathen wir solchen Autoritäten gegenüber mit unsern Bedenklichkeiten, wie es scheint, hart ins Gedränge. Allein man erlaube uns, dass wir hier zur Entgegnung Goethe's Satz anführen: »Eines schickt sich nicht für Alle«. — Und wir wissen ausserdem, auch den Grössten könne es einmal begegnen, dass sie sich irren, ohne die Rache eines Concertpublikums dadurch zu beschwören. Ein Lied wie die Mendelssohn'sche »Suleika« z. B. würde wahrscheinlich im Munde eines Sängers einen sehr unglücklichen Eindruck machen, ebenso unglücklich wie Schubert's »Rauschender Strom, brausender Wald, starrender Fels mein Aufenthalt« im Munde einer Dame, die in unserm gesitteten Zeitalter im behaglichen Boudoir und im Salon oder allenfalls in häuslichen Wirthschaftsräumen aufgewachsen und gebildet und vor den rauhen Stürmen und Unwettern des Lebens, welche frei durch die männliche Brust brausen, in den meisten Fällen sorgfältig behütet worden zu sein pflegt.

Aber wir wollen unsere nachsichtigen Leserinnen nicht länger incommodiren und werden uns sehr freuen, wenn sie in Vorstehendem unsere gute Meinung erkannt und einige Anregung zur kritischen Prüfung bei Auswahl der Lieder, welche sie zu Lieblingen erwählen wollen, gefunden haben sollten.

Zwei noch unbekannte Briefe Beethoven's,

mit Bewilligung des Herrn Generaldirectors Otto von Könneritz aus dem Archive der kgl. musikal. Capelle und des Hoftheaters zu Dresden mitgetheilt

von M. Fürstenau.

(Schluss.)

Sehr bald folgte nun auch das in diesem Briefe erwähnte Schreiben an den Prinzen Anton, sowie die Einladung zur Subscription als Einlage in einem zweiten Briefe an Herrn von Könneritz:

»Wien am 25ten Jul. 1823.

Euer Hochwohlgebohren!

Verzeihen sie meine Zudringlichkeit, indem ich den Einschluß an Sie übermache, er enthält einen Brief von mir an Sr. Königl. Hoheit den Prinzen Anton von Sachsen, welchem die Einladung zur Subscription auf die Meße an Se. Königl. Majestät von Sachsen beygefügt ist, ich schrieb ihnen schon neulich, daß mein gnädigster Herr der Erzherzog Rudolph Cardinal an Se. Königl. Hoheit den Prinzen Anton um Verwendung bei Sr. Königl. Majestät von Sachsen die Meße zu nehmen, geschrieben habe, ich bitte sie ihren ganzen Einfluß anzuwenden, ja ich überlaße E. H. g. gänzlich hierin zu schalten und zu walten nach ihren dortigen local. Einsichten, obschon ich glaube, daß die Empfehlung meines Cardinals nicht ohne Gewicht sein werde, so müßen die Höchsten u. allerhöchsten Entschließungen doch immer durch die Sachwalter des Guten und Schönen angeeifert werden. Bisher bey allem äußern Glanze habe ich kaum, was ich vom Verleger würde erhalten haben für dieses Werk, da die Copiatur Kosten sich hoch betragen, meine Freunde hatten diese Idee die Meße zu verbreiten, denn ich bin Gott sei Dank ein Laye in allen Speculationen, Unterdeßen ist kein Theilnehmer unseres Staats, der nicht verlohren hätte, so auch ich, wäre meine schon seit mehreren Jahren fortdauernde Kränklichkeit nicht, so hätte mir das Außland so viel verschafft, ein sorgenfreies Leben ja nichts als Sorgen für die Kunst zu haben — Beurtheilen (Sie) mich ja gütig u. nicht nachtheilig, ich lebe nur für meine Kunst u. als Mensch meine Pflichten zu erfüllen, aber leider, daß dieses auch nicht allzeit ohne die Unterirdischen Mächte geschehen kann*) — indem ich ihnen bestens meine Angelegenheit emphele, hoffe ich ebenfalls von ihrer Liebe für Kunst u. ihrer Menschenfreundlichkeit überhaupt, mich mit ein paar Worten sobald ein Resultat erscheint, gütigst zu benachrichtigen —

Euer Hochwohlgebohren
mit innigster achtung ergebenster
Beethoven.«

Die Verwendung des Cardinal-Erzherzogs beim Prinzen Anton (Bruder des Königs)**), sowie die Bemühungen des Herrn v. Könneritz halfen übrigens, da König Friedrich August der Gerechte auf die Missa solemnis subscribirte. Leider waren die hierauf bezüglichen Actenstücke trotz vieler Mühe nicht aufzufinden. Nach Schindler (a. a. O. II S. 16) subscribirten auf die Messe die Höfe von Russland, Preussen, Frankreich, Sachsen und Hessen-Darmstadt, ferner noch der Fürst Anton Radziwill (Gouverneur von Posen) und der Director des Cäcilienvereins, Schelble, für dieses Institut zu Frankfurt am Main. Der Subscriptionspreis für ein Exemplar betrug 40 Dukaten, das Copistenhonorar, welches Beethoven tragen musste, ungefähr 60 Gulden. (Nach Schindler a. a. O. II S. 17.) Das betreffende geschriebene Subscriptionsexemplar der Messe ist noch im Besitz der königl. Privatmusikaliensammlung zu Dresden.

Von grossem Interesse ist bei dem oft besprochenen Verhältnisse Beethoven's zu Weber die Aeusserung des erstern im Briefe vom 17. Juli 1823: »nach der Schilderung meines lieben Freundes Maria Webers« u. s. w. Um dieses so oft angezweifelte freundschaftliche Verhältniss der beiden grossen Meister (in ihren späteren Lebensjahren wenigstens) noch besser zu illustriren, will ich hier mit der gütigen Erlaubniss des Herrn königl. sächs. Finanzrathes und Eisenbahndirectors M.

*) Der Meister war gerade im Jahre 1823 arg von Geldverlegenheiten bedrängt. Vergl. Schindler a. a. O. II S. 86 ff.

**) Geb. 27. Dec. 1755, König am 5. Mai 1827, gest. 6. Juni 1836.

v. Weber folgendes Bruchstück eines Brief-Conceptes aus den hinterlassenen Papieren seines Vaters mittheilen. Dasselbe befindet sich unter den Concepten Weber's vom Jahre 1823 und lautet folgendermaassen:

»Fidelio. An Beethoven.

Die Aufführung dieses, mächtig für deutsche Grösse und Tiefe des Gefühles zeugenden Werkes unter meiner Direktion zu Prag hat mir die eben so begeisternde als belehrende Vertrautheit mit seiner Wesenheit erschlossen, durch die ich hoffen darf, es auch hier mit allen Hilfsmitteln möglichst versehen, dem Publikum in seiner vollen Wirksamkeit vorführen zu können. Jede Vorstellung wird ein Festtag sein, an dem es mir erlaubt ist, Ihrem erhabenen Geiste die Huldigung darzubringen, die in dem Innersten meines Herzens für Sie lebt, und wo Verehrung und Liebe sich den Vorrang streitig machen.«

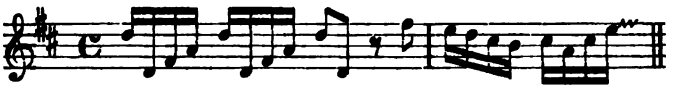
An die Verehrer Johann Sebastian Bach's.

An alle aufrichtigen Freunde der Tonkunst sei hiermit die dringende Bitte gerichtet: dass ein Jeder nach Kräften dazu beitragen wolle, einige der vorzüglichsten Werke Bach's, denen bis heutigen Tages vergeblich nachgeforscht wurde, wieder aufzufinden. Dahin gehören a) drei Passionen, b) die grosse Trauermusik auf den Tod des Fürsten Leopold von Cöthen, c) mehrere Cantaten, die sich weiter unten verzeichnet finden.

a) Die Nachricht, dass Bach fünf Passionen und fünf Jahrgänge von Kirchenmusiken geschrieben habe, beruhet auf Angabe seines Sohnes C. Ph. Emanuel und seines Schülers Agricola in Mizler's musikalischer Bibliothek vom Jahre 1754 (Band IV, Theil I). Wir möchten die Bestätigung dieser Angabe in Folgendem finden. Es scheint nämlich, als habe C. Ph. Emanuel Bach bei Theilung des väterlichen Nachlasses zwei volle Jahrgänge erhalten, wovon bis 1790 etwa 90 Kirchencantaten beisammen geblieben waren. Mit diesen zwei Jahrgängen waren ihm auch die beiden bekannten Passionen als selbstverständlich zugehörige Theile zugefallen. Von Friedemann Bach heisst es aber (siehe Forkel Seite 64), dass er das Meiste bekam. Dann hat er wahrscheinlich sämmtliche übrige drei Jahrgänge, und mit ihnen jene drei spurlos verschwundenen Passionen erhalten. Die Art und Weise der Theilung selbst lässt somit auf mehr als zwei Passionen schliessen. C. Ph. Emanuel bekam etwa $^2/_5$, Friedemann $^3/_5$ der Jahrgänge. Folglich der Erstere zwei, der Letztere drei Passionen.

b) Die oben erwähnte Trauermusik entstand im Jahre 1729, zur Zeit der vollendetsten Meisterschaft Bach's. Dem Texte Picander's zufolge war es ein sehr umfangreiches Werk. Das Autograph besass Forkel. In seiner Biographie Bach's (Seite 86) hebt er namentlich die Doppelchöre hervor, als Chöre »von ungemeiner Pracht, und vom rührendsten Ausdrucke«. Trotzdem kümmerte sich damals kein Mensch darum und Niemand nahm eine Abschrift. Mit Forkel's Nachlass wurde das Autograph am 10. Mai 1819 in Göttingen öffentlich versteigert.

c) Unvollständige oder gänzlich verschollene Cantaten. Im Jahre 1730 componirte Bach eine Reihe von Cantaten auf jene drei Festtage, welche die zweite Jubelfeier der Ueberreichung der Augsburgischen Confession in Leipzig hervorrief: 1) »Singet dem Herrn ein neues Lied« (D-dur $^3/_4$); 2) »Gott, man lobet dich in der Stille«; 3) »Wünschet Jerusalem Glück«. Von diesen drei Werken sind die beiden letzteren gänzlich verschwunden. Das erstere aber wird in verstümmelter Gestalt, — nur die 4 Singstimmen und 2 Violinen sind erhalten, — auf der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt. Nach diesem Bruchstück zu urtheilen, scheint der Einleitungschor eine der grossartigsten musikalischen Schöpfungen, die je geschrieben worden, gewesen zu sein. In verstümmelter Gestalt, d. h. nur in einzelnen Stimmen, kommen noch folgende Cantaten vor: 1) »Nun danket alle Gott«, ohne Tenor. 2) »Die Freude reget sich«, mit 4 Singstimmen, Violino II., Viola, Flauto traverso und Continuo. 3) »Ihr Pforten zu Zion«, mit Sopran, Alt, 2 Oboen, 2 Violinen und Viola. 4) »O angenehme Melodei«, mit einer einzigen Sopranstimme vertreten. 5) Eine Cantate, von der sich, als ein Zeichen ihres ehemaligen Daseins, nur ein Theil der einleitenden Symphonie (D-dur $^4/_4$) in autographer Partitur erhalten hat. Ihre Ueberschrift lautet: »J. J. Concerto a 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb., Violino concertante, 2 Violini, Viola e Continuo«. Die concertirende Violine ist sehr brillant und äusserst schwierig gehalten. Anlage und Factur in Bach's grösster und vollendetster Weise. Obwohl das Bruchstück 154 und einen halben Takt zählt, scheint es dennoch nur bis zur letzten Durchführung zu reichen. Dies das Thema:



W. Rust. Berlin, Dorotheen-Strasse 31.

Nachrichten.

Bei dem Münchener Musikfeste werden ausser Frau Schumann und Herrn Joachim von namhaften Künstlern noch in Solovorträgen mitwirken: Frau Louise Dustmann aus Wien, die k. baierischen Hofopernsänger Frau Diez, Frl. Edelsberg, Frl. Louise Mayer, Frl. Stehle und Herr Kindermann. Ferner Herr J. Rheinberger (Orgel). Das vollständige Programm des Festes lautet nach den neuesten Ankündigungen: Erster Tag (im Glaspalaste am 27. September um 11 Uhr Vormittags): Eroica von Beethoven. Israel in Aegypten von Händel. — Zweiter Tag (am 28. September wie vorhin): Dmoll-Suite von Lachner. 8stimmige Motette von Palestrina. Scene aus Tobias von Haydn. Präludium und Fuge für Orchester von S. Bach. Zweites Finale aus Idomeneo von Mozart. Marsch und Chor aus den »Ruinen von Athen« von Beethoven. Ode auf den St. Cäcilientag von Händel. — Dritter Tag (29. September, im königl. Odeon, Abends halb 7 Uhr): Ouvertüre zum Sommernachtstraum von Mendelssohn. Arie aus Jessonda von Spohr. Clavierconcert von Schumann. Arie aus Figaro's Hochzeit von Mozart. Violinconcert von Beethoven. Terzett aus Macbeth von Chelard. Arie aus Orpheus und Euridice von J. Haydn. Ständchen für 5 Frauenstimmen von Fr. Schubert. Chaconne für Violine von S. Bach. 8 Lieder von Schumann, Mendelssohn und Schubert. Ouvertüre zum Freischütz von Weber. — Anzahl der Mitwirkenden: Chor ca. 1200, Orchester 100 Violinen, 40 Violen, 30 Violoncelli, 30 Contrabässe, 4fache Besetzung der Blasinstrumente.

Am 3. und 5. September fand im Haag ein National-Musikfest statt, in welchem fast ausschliesslich Compositionen von geborenen oder naturalisirten Holländern aufgeführt wurden, und zwar ein Psalm von J. H. Lubeck, ein kleines Oratorium »Die Auferstehung« von G. A. Heinze, eine Ouvertüre von J. C. Boert, eine Composition »Leyden's Entsatz« von R. Hol; ferner Ouvertüren u. A. von Hutschenruijter und W. F. G. Nicolai.

Herr Kammersänger Koch in Köln, dessen vortreffliche Methode bereits in Nr. 49 d. Bl. rühmend anerkannt wurde, hat mehrere seiner Schülerinnen vor Kurzem in die Welt geschickt. Frl. Barn ist als erste dramatische Sängerin nach Schwerin engagirt worden, wo sie früher in einem Gastspiel ausserordentlichen Beifall erntete. Eine andere treffliche Schülerin, Frl. Harken (Mezzosopran), hat einen 3jährigen Contract vom Hoftheater in Braunschweig erhalten. Auch minderbegabte Sängerinnen, wie z. B. ein jetzt nach Freiburg im Breisgau engagirtes Fräulein Bothmann, wurden von Herrn Koch zu recht anständiger Leistungsfähigkeit herangebildet, weshalb seinen Bestrebungen eine weite Ausdehnung aufrichtig zu wünschen ist.

Opernnachrichten. H. Marschner's letzte Oper »Sangeskönig Hiarne«, welche in Wien früher (angeblich wegen Unvollkommenheiten des Librettos) zurückgelegt worden war, soll nun doch daselbst im Hofoperntheater zur Aufführung kommen. — Eine Operette von Rosenhain: Volage et Jaloux (Text nach Kotzebue von Souvage) ist in Baden-Baden mit Erfolg gegeben worden. — Eine Operette von R. v. Hornstein: »Page Cecil« kommt im Wiener Treumann-Theater nächstens zur Aufführung. Derselbe Componist schreibt an einem grösseren Singspiele: »Die Rolandsknappen«, Text von Paul Heyse. — Frl. Georgine Schubert, zuletzt am Théâtre lyrique zu Paris engagirt, hat im Leipziger Stadttheater im Barbier, Margarethe und Figaro's Hochzeit mit Erfolg gastirt.

L. Nohl will wirklich eine Biographie Beethoven's schreiben und ersucht in Zeitungen um Briefe u. s. w. des Meisters.

Eine »Geschichte der Tonkunst« von P. Frank ist bei Merseburger in Leipzig erschienen.

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 5. September: »Ins stille Land« von Kittan. »Salve Regina« von M. Hauptmann. Kirchenmusik am 6. September: Psalm 103 von Fesca.

Zeitungsschau.

—*l*— Das in Boston erscheinende »Dwight's Journal of Music« bringt in der 9. Nummer des 23. Bandes (25. Juli d. J.) den Anfang eines historischen Artikels von A. W. Thayer: »Ein halb Dutzend von

Beethoven's Zeitgenossen« (Gyrowetz, Salieri, Weigl, Hummel, Eybler, Gelinek). — Die Autorschaft der Marseillaise, welche man bisher Rouget de l'Isle zuschrieb, wird in französischen und amerikanischen Musikblättern bezweifelt und bestritten. So behauptet Castil-Blaze in seinem Werk »L'Académie Impériale de Musique«, die Melodie der Marseillaise sei schon 1783 in den Salons der Madame de Montesson als deutsches Lied mit Chor gesungen worden, habe aber nach 10 Jahren mit Hülfe der neuen Worte von Rouget de l'Isle ungeheures Aufsehen gemacht. — Die Neue Zeitschrift für Musik enthielt in der jüngsten Zeit einen sehr langen aber lesenswerthen Artikel von E. Schelle über Marx's »Gluck«. Einzelne Sätze darin werden sich freilich über den Platz gewundert haben, an welchen ein eigenthümliches Geschick sie gestellt hat.

Berichtigung.

In der Recension über Schlüter's »Geschichte der Musik« in der vorigen Nummer muss es S. 614, Zeile 22 v. u. heissen Panvinius statt Panoinius; ferner in der Anmerkung S. 615 Zeile 11 v. o. *καρπούς* statt *κἄρπωύς*. Endlich S. 616 Zeile 20 v. o. die Begründer.

Briefkasten der Redaction.

N. in *H.* Wir haben nichts erhalten! Auf welchem Wege ist die Sendung abgegangen? In der bewussten Angelegenheit wenden Sie sich an die Directionen der Hofopernbühnen in Wien oder Berlin.

ANZEIGER.

[205] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

OUVERTUREN
FÜR ORCHESTER
von
L. Cherubini.
Stimmen.

	Thlr.	Ngr.		Thlr.	Ngr.
Nr. 1. **Ali Baba**	3	—	Nr. 6. **Faniska**	2	—
- 2. **Die Abenceragen**	2	—	- 7. **Lodoiska**	2	—
- 3. **Medea**	2	—	- 8. **Anacreon**	2	—
- 4. **Der Wasserträger**	2	—	- 9. **Der portugiesische Gasthof**	2	—
- 5. **Elise**	2	15			

Dieselben in Partitur à 4 Thlr. 10 Ngr.

ZWÖLF
KLAVIERSTÜCKE
von
W. A. MOZART.
Neue sorgfältig revidirte Ausgabe.

Nr.		Nr.	
1. **Rondo I.** (F dur)	10 Ngr.	8. **Ouverture.** (Dans le style de F. G. Händel)	10 Ngr.
2. **Rondo II.** (D dur)	10 -	9. **Adagio**	7½ -
3. **Rondo III.** (A moll)	10 -	10. **Marcia**	5 -
4. **Fantasia I.** (C dur)	15 -	11. **Gique**	5 -
5. **Fantasia II.** (C moll)	10 -	12. **Menuetto**	5 -
6. **Fantasia III.** (D moll)	7½ -		
7. **Fantasia IV.** (C moll)	10 -		

GEORG ONSLOW'S
QUARTETTE
für 2 Violinen, Bratsche und Bass.

Nr.		Thlr.	Ngr.	Nr.		Thlr.	Ngr.
1. B dur 2. D dur 3. A moll	Op. 4	3	—	10. G dur 11. D moll 12. Es dur	Op. 10	2	15
4. C moll.	Op. 8. Nr. 1	1	—	13. B dur.	Op. 21. Nr. 1.	1	10
5. F dur.	- 8. - 2	1	—	14. E moll.	- 21. - 2.	1	10
6. A dur.	- 8. - 3	1	—	15. Es dur.	- 21. - 3.	1	10
7. G moll 8. C dur 9. F moll	Op. 9	2	15	16. E moll. 17. Es dur. 18. D dur.	- 36. - 1. - 36. - 2. - 36. - 3.	1	15

Dieselben in Partitur Nr. 1—15 à 20 Ngr.

[206]
PREISE
von
liniirtem Notenpapier
bei
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Hoch-Format.

Zu Partituren mit 12 Linien	à Buch 10 Ngr.
- - 14 -	- 10 -
- - 16 -	- 10 -
- - 18 -	- 10 -
- - 20 -	- 10 -
- - 22 -	- 10 -
- - 24 -	- 10 -
- - 16 - (sogen. Mendelssohn-Format, auf weissem Postpapier, in Bücher zu binden)	- 15 -
Zu Partituren mit 12 Linien in 8°.	- 5 -
Zu Stimmen für Gesang mit 12 Linien	- 10 -
- - - 14 -	- 10 -
- - Orchester mit 12 Linien	- 10 -
- - - - 14 -	- 10 -
Zu Pianoforte mit 12 Linien in 6 Systemen	- 10 -
- - 14 - - 7 -	- 10 -
Zu Pianoforte und Gesang für 1 Singstimme mit 12 Linien in 4 Systemen	- 10 -

Quer-Format.

Zu Partituren mit 8 Linien	à Buch 10 Ngr.
- - 10 -	- 10 -
- - 12 -	- 10 -
- - 14 -	- 10 -
- - 16 -	- 10 -
- - 18 -	- 10 -
- - 20 -	- 10 -
- - 22 -	- 10 -
- - 24 -	- 10 -
- mit 8 Linien in 2 Systemen zu Streich-Quartetten	- 10 -
Zu Partituren mit 8 Linien in 2 Systemen zu 4stimmigen Gesängen	- 10 -
Zu Stimmen für Gesang mit 8 Linien	- 10 -
- - - - 10 -	- 10 -
- - - - 12 -	- 10 -
Zu Pianoforte mit 12 Linien in 6 Systemen	- 10 -
Zu Pianoforte und Gesang für 1 Singstimme mit 9 Linien in 3 Systemen	- 10 -
Zu Pianoforte und Gesang für 1 Singstimme mit 12 Linien in 4 Systemen	- 10 -
Zu Pianoforte und Gesang für 2 Singstimmen mit 8 Linien in 2 Systemen	- 10 -
In Quer-Octav mit 6 blauen Linien auf weissem Papier zu Singstimmen, auch zu Gesangpartituren mit unterlegtem Pianoforte oder Orgel	- 7½ -

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 16. September 1863. **Nr. 38.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. — Recensionen (Der Sturm von Shakespeare, Musik von W. Taubert). — Bericht aus Wien. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Felix Mendelssohn Bartholdy,

Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin und Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy in Heidelberg. Nebst einem Verzeichnisse seiner sämmtlichen musikalischen Compositionen. 520 S. 8. (Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1863. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.)

S. B. Briefe eines Künstlers an seine Verwandten und Freunde sind natürlich kein Gegenstand der Kritik im eigentlichen Sinne des Worts, wie es etwa Briefe oder Briefwechsel von Gelehrten, Dichtern oder Schriftstellern sind. Wohl aber scheint es nicht unpassend dasjenige, was an ihnen von biographischem Werth ist, und was sich aus ihnen als Beitrag zur Kunst- und Künstlergeschichte verwenden lässt, zusammenzustellen, dem Leser aber das Bild eines Künstlers, der seine Kunst als ein heiliges Pfund betrachtete, in einen engen Rahmen zusammengefasst vorzuführen, zumal wenn eine eigentliche Biographie desselben noch nicht vorhanden ist.

Waren schon die »Reisebriefe« äusserst werthvoll durch das lebensvolle warme Gemälde, welches sie ohne jeder weiteren Zuthat von der Jugend und den Zielen des aufstrebenden Tondichters enthüllten, so muss der neue und weit stärkere Band der vorliegenden Briefe noch mehr fesseln, weil er dem Leser den ganzen Mann bis an sein Ende aufzeigt und auf sein Leben, Denken und Wirken in den entscheidendsten Momenten helle Streiflichter wirft. In unserer Zeit verdienen solche Aeusserungen um so grössere Beachtung, als bei den Künstlern die Reinheit der innern Natur und Anschauung, die Consequenz derselben durch alle künstlerischen Bestrebungen und Lagen des Lebens hindurch sonst so häufig vermisst wird.

Der vorliegende Band enthält nicht sämmtliche von Mendelssohn geschriebenen Briefe, sondern nur eine Auswahl, und zwar solche, deren Mittheilung nicht aus irgend einem Grunde bedenklich erschien. Ob in diesem Punkte nicht mitunter allzu peinliche Vorsorge gewaltet hat, können wir nicht entscheiden, müssen aber im Interesse der Kunst bedauern, dass sich, namentlich in den Beziehungen Mendelssohn's zu einigen seiner hervorragendsten Kunstgenossen, in den Briefen einige Lücken fühlbar machen und zwar gerade dort, wo das höchste Interesse sich concentriren möchte.

Eine grosse Anzahl der von den Herausgebern ausgewählten Briefe Mendelssohn's ist an Mitglieder seiner Familie gerichtet (4 an seinen Vater, 19 an seine Mutter, 5 »an seine Familie« oder Eltern, 13 an seine Schwester Fanny Hensel, 9 an die andere Schwester Rebecka Dirichlet, 22 an seinen Bruder Paul, 1 an seinen Schwager Dirichlet und 2 an seinen Neffen Sebastian Hensel); andere an Kunstgenossen (7 an Moscheles, 4 an F. Hiller, 3 an F. David, 2 an Gade, je 1 an Carl Eckert, J. Stern, Verhulst, Emil Naumann, Spohr, J. Rietz, F. Hauser, Prof. Dehn und einen Ungenannten); ausserdem (um blos die wichtigeren anzuführen) 5 an Prediger Bauer in Belzig, 10 an Prediger Schubring in Dessau, 8 an Carl Klingemann in London, 4 an Advocat C. Schleinitz in Leipzig, 5 an Simrock in Bonn, 2 an den König von Preussen, 4 an hohe Berliner Beamte u. s. w. Endlich finden sich ein »Promemoria wegen einer in Berlin zu errichtenden Musikschule«; dann ein Brief an das Comité für das Niederrheinische Musikfest, einer an den Rath der Stadt Leipzig, einige zum Verständniss nothwendige Briefe seines Vaters, der Herren von Bunsen, Minister Eichhorn, Geheime Cabinetsrath Müller an Mendelssohn und ein Bericht des wirklichen Geheimen Raths Herrn von Massow an den König von Preussen.

Man ersieht schon aus diesem Verzeichniss die Mannigfaltigkeit der Beziehungen, welche hier die Grundlage des biographischen oder künstlerischen Interesses bilden.

Wir ziehen es nun vor, statt den chronologisch geordneten Briefen zu folgen, unsern überreichhaltigen Stoff zu gliedern, und zwar zuerst das rein Biographische, auf den Menschen Mendelssohn Bezügliche vorzunehmen; dann auf den Künstlercharakter einzugehen und das für die Entstehung seiner Werke und für seine künstlerische Entwicklung Wesentliche hervorzuheben; endlich ihn in seinen Beziehungen zu einigen andern Künstlern zu schildern oder in speciellen Fällen selbst reden zu lassen.

Hatten schon die »Reisebriefe« den rührendsten Einblick gewährt in das reine Gemüth unseres Mendelssohn, in das warme und innige Verhältniss zu seinen Angehörigen, so müssen die jetzt bekannt gemachten Briefe diese Eigenschaft noch weit mehr hervorheben, da sie sein Verhältniss zu Eltern und Geschwistern in spätern Jahren, und namentlich dann ergreifend schildern, wenn der Tod ein Mitglied seines Hauses abrief, was zuerst mit dem Vater, dann der Mutter und zuletzt mit der Schwester Fanny

der Fall war. Denn ein anderes ist es, Beziehungen der Liebe und Freundschaft eine Zeit lang hegen; ein anderes, bis ans Ende treu verharren und stets derselbe bleiben. Auffallen muss in dieser Hinsicht die Aehnlichkeit mit Mozart: hier wie dort die Anhänglichkeit an Geschwister und die Ergebenheit in den Willen der Eltern, welche letztere freilich ihrerseits das Ansehen dem Sohne gegenüber durch weise Erziehung und umfassende Bildung festzustellen und zu erhalten wussten. Mendelssohn's Vater zeigt sich nach dem einzigen Briefe, den die Herausgeber aufgenommen haben, als ein äusserst lebendiger, vieles übersehender Geist, der, obwohl nicht speciell musikalisch gebildet, doch im Ganzen treffend urtheilt, wenn er auch zuweilen etwas vorschnell den unmittelbaren Eindrücken folgt. »Ich kann es oft gar nicht begreifen«, schreibt der Sohn an ihn, »wie es möglich ist, über Musik ein so genaues Urtheil zu haben, ohne technisch musikalisch zu sein, und wenn ich das, was ich allerdings dabei empfinde, so klar und anschaulich sagen könnte, wie Du, sobald Du darüber sprichst, so wollte ich keine einzige confuse Rede mehr in meinem Leben halten«. Ueber den Tod des Vaters schreibt er an Schubring: »Du wirst es schon wissen, welch' harter Schlag mein und aller der Meinigen glückliches Loos getroffen hat! Es ist das grösste Unglück, was mir widerfahren konnte, und eine Prüfung, die ich nun entweder bestehen oder daran erliegen muss. Ich sage mir dies jetzt nach drei Wochen, ohne jenen scharfen Schmerz der ersten Tage, aber ich fühle es desto sicherer: es muss für mich ein neues Leben anfangen, oder alles aufhören, — das alte ist nun abgeschnitten.« —

Von der Mutter ist kein Brief an den Sohn mitgetheilt, daher es schwerer ist, sich von ihr ein deutliches Bild zu machen. Doch sind viele Stellen in Briefen des letzteren an sie bezeichnend genug, und lassen sowohl die mütterliche Sorgfalt, als auch die treffliche Bildung der Frau erkennen. So schreibt er z. B. von Düsseldorf: »Endlich komme ich mal dazu, Dir für Deine lieben Briefe zu danken; Du weisst wie Du mich durch Deine Zeilen gar so sehr erfreust, und hoffentlich greift Dich Dein Schreiben nicht an, denn Du schreibst so klein und deutlich und classisch am Ende des Briefes, wie in der ersten Zeile, und wie immer; — drum bitte ich Dich nur, lass mich diese Freude recht oft haben; dass ich dankbar dafür bin, kannst Du mir glauben.« Im Ausdruck herrscht übrigens in den Briefen an die Eltern trotz aller kindlichen Ergebenheit die vollste Ungebundenheit; selbst Burschikoses, Kernworte und dergl. fehlen nicht. — Nach dem Tode der Mutter schreibt Mendelssohn (1842) an seinen Bruder: »Dass wir alle hier gesund sind, und traurig hinleben, wie wir können, eingedenk des Guten, was uns früher zu Theil wurde, das habe ich den Tag nach meiner Ankunft an Euch geschrieben. . . . Allein Du hattest nichts davon gehört, und auch in dieser Kleinigkeit spricht sich wieder aus, was sich tagtäglich mehr und mehr aussprechen wird, tiefer und fühlbarer: dass der Vereinigungspunkt fehlt, in welchem wir uns immer noch als Kinder fühlen durften. Waren wir es nicht mehr den Jahren nach, so durften wir es dem Gefühle nach sein . . . . aber Kinder sind wir nun nicht mehr, und haben es genossen was es heisst, das zu sein. Es ist nun vorbei. — Man hält sich in solcher Zeit an Aeusserlichkeiten, wie in einer finstern Stube, wo man den Weg sucht, — von einer Stunde zur andern.«

In den Briefen an die Schwestern lässt Mendelssohn hauptsächlich der Laune freien Lauf; da reiht sich denn ein lustiger Einfall an den andern, und scheint hauptsächlich angelegt, eine muntere Stimmung zu erzeugen. Dabei handelt es sich natürlich auch viel um Musik, und Fanny Hensel ist die Vertraute seines musikalischen Herzens.*)

Der Bruder Mendelssohn's, Paul, ist sein treuer Rathgeber und Factotum, wenn es gilt, sich zu Wichtigem zu entscheiden, oder zartere Aufträge auszuführen. Das vollständigste Einverständniss zwischen beiden, bei sonst vielleicht nicht unbedeutenden Gegensätzen der Naturen und Temperamente, scheint kaum je auf Momente getrübt gewesen zu sein. In Summa, wir sehen das erfreuliche Bild eines herzlichen Familienlebens, wie es vor Allem geeignet ist, die innere Gemüthswärme zu erhalten. Dass die Herausgeber dem Publikum fast Alles vorenthalten haben, was sich auf die Verlobung und Verheirathung Mendelssohn's bezieht, hat gewiss seine Gründe,**) ist aber doch immerhin zu bedauern. Uebrigens ist bekannt, dass Mendelssohn sehr glücklich verheirathet war, einige Briefstellen deuten auch zur Genüge darauf hin.

Lassen wir nun des Künstlers Leben von dem Augenblicke an, wo die Briefe beginnen (Frühjahr 1833), vor unserem Auge vorübergleiten. Er ist jetzt 24 Jahre alt und nahe daran, sich in Berlin eine feste Stellung zu erobern (als Director der Singakademie); es wird aber nichts daraus. »Seit ich wieder im Arbeiten bin«, schreibt er an Bauer, »ist mir wieder so sehr wohl zu Muthe«. Die Ungewissheit, Zweifel und Unstätigkeit kommen ihm wie eine überstandene Krankheit vor. »Nun bin ich aber davon curirt, und wenn Du an mich denkst, so denke Dir wieder einen lustigen Musikanten, der mancherlei macht, noch viel mehr machen will, und alles machen möchte«. Es ist gewiss gut für Mendelssohn gewesen, dass sich die Sache mit der Singakademie zerschlug, denn offenbar geht aus den Briefen hervor, dass die damaligen Berliner künstlerischen und geselligen Zustände ihm nicht behagten. »X meinte, es läge viel an mir, der ich die Menschen genau so haben wollte, wie ich sie mir dächte, und der ich zu parteiisch gegen und für wäre. Aber eben diese Parteilichkeit ist es, die ich so oft hier entbehre. Urtheile höre ich genug; aber wo die Wärme fehlt, da fehlt auch das rechte Urtheil, und wo sie ist, da mag sie zwar oft zum Irrthum führen, aber auch der fördert zuweilen« . . . (S. 4). Dass diese Ansicht über Berlin nicht eine vorübergehende, etwa durch Gereiztheit über misslungene Strebungen und dergl. hervorgerufene ist, bestätigt sich in weiteren Briefen vollständig. So schreibt er 5 Jahre später an F. Hiller (S. 171): »Der ganze hiesige musikalische Zustand hängt mit dem Sand, mit der Lage, mit dem Beamtenwesen zusammen, so dass man sich wohl an einzelnen Erscheinungen freuen, aber mit keiner näher befreunden kann.« Und wieder ein paar Jahre später an Paul (S. 221): »Es ist kein erfreuliches Treiben, und eben dass es so allgemein von den Bessern gefühlt wird, dass alle Einheimischen darüber so einig sind, und dass aus diesem allgemeinen Gefühl doch keine Veränderung zum Guten und Frischen hervorgehen kann, ist, was mir am Unangenehmsten dabei auffällt.« Noch eine andere Stelle ist werth, hier angeführt zu werden. Mendelssohn schreibt aus Berlin 1841 (S. 303) an Verkenius: »In meinem vorigen Briefe versprach ich Ihnen einige Details über das hiesige Musikwesen, soweit es mir bis jetzt bekannt geworden. Leider ist

*) Es wird nicht unpassend sein, hier zu bemerken, dass in dem von J. Rietz beigefügten Verzeichniss der Werke der Antheil dieser Schwester an der Composition von Liedern Mendelssohn's mit grosser Entschiedenheit darauf beschränkt wird, dass sechs namhaft gemachte Lieder mit Worten von Fanny componirt sind; dieselben gehören den frühesten Opuszahlen an (8 und 9).

**) Wir erfahren soeben, dass Mendelssohn's Frau alle Briefe ihres Mannes verbrannt hatte, damit sie nie in fremde Hände fallen möchten.

darüber wenig Erfreuliches zu melden. Wie überall, so sind es hier hauptsächlich die Directionen, die dafür verantwortlich sein mögen; indess gehen diese doch auch wieder mehr oder weniger aus dem Publikum hervor, und so kann ich die Sonderung eigentlich nicht machen, die den Berlinern sonst so geläufig ist, welche auf alle Directionen, musikalische und andere, schimpfen und schelten, und es doch gern beim Alten bleiben sehen. Der ganze Sinn der Musiker wie der Dilettanten ist zu wenig auf's Praktische gerichtet; sie musiciren eigentlich meist um nachher und vorher darüber reden zu können und da kommen die Reden besser und klüger, aber die Musik mangelhafter heraus, als an den meisten andern deutschen Orten.«

Mendelssohn nimmt also die Einladung an, im Herbst 1833 das Musikfest in Düsseldorf zu dirigiren, dann aber daselbst als Leiter der Kirchenmusik und Singvereine zu fungiren. Auch bereitet sich das Theater vor, welches er später mit Immermann daselbst dirigirt. Doch beschäftigt ihn das Componiren innerlich am meisten und er freut sich auch seiner Erfolge; er hat sich eigentlich in Düsseldorf fixirt, um recht ruhig und für sich componiren zu können. »Mir gefällt (S. 7) das Land und die Leute so prächtig, und nun soll im Winter der Paulus kommen. Auch meine neue Symphonie (A dur) habe ich in England aufgeführt, und die Menschen haben sich daran gefreut, und nun werden die Hebriden gedruckt, und dann die Symphonie. Das ist alles lustig, aber ich denke, die rechten Sachen müssen erst kommen, und hoffentlich wird's so.« — Indessen Kirche und Theater machen ihm doch mehr zu schaffen als er geglaubt hatte, und er sucht nach und nach immer mehr von sich abzuschütteln. Nicht wenig ergötzlich sind die Briefe, die er über seine Theateraffairen schreibt; wir können uns aber dabei nicht aufhalten. — Im Januar 1835 endlich bekommt Mendelssohn den Antrag als Director der Leipziger Gewandhausconcerte. Die Correspondenz mit Herrn C. Schleinitz zeigt eine bemerkenswerthe Gewissenhaftigkeit Mendelssohn's: »Ich würde nicht wünschen, eine Stelle zu bekleiden, von der ich einen Vorgänger verdrängen müsste; erstlich halte ich's für unrecht, und dann geschieht wohl auch der Musik durch solchen Streit immer nur Schaden.«

Die Sache kommt zu Stande. Am 6. October 1835 schreibt Mendelssohn aus Leipzig »an seine Familie«: »Vorgestern Abend fing also meine Leipziger Musikdirectorschaft an. Ich kann Euch gar nicht sagen, wie zufrieden ich mit diesem Anfang bin, und mit der ganzen Art, wie sich meine Stellung hier anlässt. Es ist eine ruhig ordentliche Geschäftsstellung; man merkt, dass das Institut seit 56 Jahren besteht, und dabei scheinen die Leute mir und meiner Musik recht zugethan und freundlich. Das Orchester ist sehr gut, tüchtig musikalisch, und ich denke in einem halben Jahre soll es noch besser werden, denn mit welcher Liebe und Aufmerksamkeit diese Leute meine Bemerkungen aufnehmen und augenblicklich befolgen, das war mir in den beiden Proben, die wir bis jetzt hatten, ordentlich rührend; es war immer ein Unterschied, als ob ein anderes Orchester spielte.« Und im Januar 1836 schreibt er: »Ich habe diesen ganzen Winter hindurch noch keinen verdriesslichen Tag, fast kein ärgerliches Wort von meiner Stellung und viele Freuden und Genüsse gehabt.« Dafür erwies er sich auch dem Orchester dankbar, denn er wirkte eifrig für die Besserung der Gehalte, wie sein Schreiben an den Rath von Leipzig beweist.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Der Sturm von Shakespeare, Musik von Wilhelm Taubert. Op. 134. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur netto 10 Thlr. Clavierauszug 5 Thlr. Singstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

D. Der Gedanke, den dramatischen Meisterwerken unserer grossen Dichter Anregung und Stoff zu musikalischen Schöpfungen zu entnehmen, hat seit Beethoven's Egmont Meister verschiedener Richtung und Begabung beschäftigt. Unter allen mag wohl Shakespeare am meisten geeignet sein, die productive Phantasie des Tondichters wirksam anzuregen, theils durch die vielen lyrischen Ergüsse und Situationen, welche das Hinzukommen der Musik geradezu verlangen, theils durch die unergründliche Tiefe und den reichen Wechsel, in welchem er uns das Getreibe menschlicher Leidenschaft vorführt und schildert, und dessen Ausmalung und Vertiefung für den Musiker die dankbarste Aufgabe darbietet. Wie wunderbar geniale Eingebungen verdankte nicht Mendelssohn dem Sommernachtstraum! In dem Sturm nun, der für Taubert den Antrieb zu einer langen Reihe interessanter Tongebilde abgegeben hat, ist der Stoff zu solchen wohl noch reicher wie im Sommernachtstraum. Schon äusserlich wird das Hinzukommen der Musik vielfach verlangt; man erinnere sich der verschiedenen Lieder, sowie der Zaubereien und Geistererscheinungen, zu welchen der Dichter musikalische Begleitung ausdrücklich verlangt. Gehen wir aber tiefer, sehen wir auf das bunte und wechselvolle Spiel der verschiedenartigsten Leidenschaften und Empfindungen, wie sie sich in der mannigfaltigen Scenerie vor uns aufthun, über welcher jedoch, so frei und ungehemmt sie auch hervortreten, für den Hörer überall das Walten einer höheren Macht erkennbar bleibt, die am Schlusse auch das Widerstrebendste zur Harmonie zu vereinigen weiss; so erblicken wir darin für die Phantasie des Tondichters die reichste Anregung zu selbständigen Gestaltungen, bei welchen dann freilich die Hauptaufgabe bleibt, sie mit der Handlung in angemessene Verbindung zu bringen, so dass sie das Interesse an derselben nicht beeinträchtigen, sondern steigern.

Dass in dieser Hinsicht Beethoven's Egmontmusik ein maassgebendes Muster geworden, wird Niemand in Abrede stellen. Die Musik gehört hier zum Theil zur Handlung selbst, und wo dies nicht der Fall ist (in den Zwischenakten) erscheint sie als Nachhall derselben und erhebt den musikalisch Empfindenden wirklich zu einer höheren Stufe des Verstehens oder vielmehr Hineinfühlens in dieselbe. Hätte der Componist mehr gethan, so würde er ohne Zweifel die volle Wirkung der Handlung sowohl, wie seiner Musik in gleicher Weise gestört haben.

Sehen wir denn nun, wie Taubert sich zu dem Sturm verhält. Zunächst ist zu bemerken, dass er nicht das Original, sondern die dreiaktige Bearbeitung Dingelstedt's seiner Arbeit zu Grunde legt. Uns ist, während wir dies schreiben, jene Bearbeitung nicht zur Hand; dürfen wir aber aus der Taubert'schen Partitur die Veränderungen derselben entnehmen, so können wir uns von dem Charakter derselben keine sehr günstige Vorstellung machen; wir sehen, wie oft die feinsten Züge Shakespeare'scher Gestaltung und Motivirung gewöhnlichen Theaterwirkungen geopfert werden. Die Stellen, wo der Dichter selbst Musik verlangt, und die denn auch der Componist behandelt, sind nun: Das Lied Ariel's an Ferdinand (Akt 1 Sc. 2) mit begleitendem Chore, die Melodie, mit welcher Ariel die Schiffbrüchigen einschläfert (Akt 2 Sc. 1) und sein darauf folgender Gesang; das Lied Stephano's (Akt 2 Sc. 2), der

Gesang Caliban's (ebend.), dessen Melodie später Ariel wiederholt (Akt 3 Sc. 2), die »feierliche und seltsame« Tafelmusik (Akt 3 Sc. 3), der Reigen und Chor der Nymphen und Schnitter (Akt 4 Sc. 1), endlich die feierliche Musik, welche das Hinzukommen der Schiffbrüchigen begleitet und das daran sich schliessende Lied Ariel's (Akt 5 Sc. 1). Ausser diesen in die Handlung eingreifenden Stücken hat Taubert zu dem Werke noch componirt: eine grosse Ouvertüre, Einleitungsstücke zu jedem der drei Akte, sodann zu Anfang einen langen Chor der Sturmgeister, der den Untergang der Flotte begleitet, ein vorbereitendes Stück zur zweiten Scene (zwischen Prospero und Miranda); ferner wird das Einschlummern der Miranda und die darauf folgenden Unterredungen Prospero's mit Ariel und Caliban melodramatisch begleitet; die Scene zwischen Ferdinand und Miranda (Akt 3) wird mit Musik eingeleitet und beschlossen; das Verschwinden der Tafel und die dabei gesprochenen Worte Ariel's sind von Musik begleitet, ebenso das fernere Gebahren der drei wilden Gesellen; der Aufzug derselben, den Usurpator Stephano in ihrer Mitte (diese Scene kennt Shakespeare so nicht) geschieht unter dem Klange eines komischen Marsches, mit dem ein Chor von Kobolden sich verbindet; die wilde Jagd auf Caliban wird zu einem grossen ausgeführten Chore gestaltet; der letzte Akt bringt uns noch ein Festspiel der Geister Prospero's, ein Liebesliedchen (während nämlich Shakespeare die Liebenden fein und wohl motivirt zusammen Schach spielen lässt, ändert dies Dingelstedt — man höre und staune — dahin ab, dass Miranda ihren Geliebten die Laute spielen lehrt), dann noch einiges Melodramatische und zum Schluss eine Wiederholung des Nymphenchors.

Die bezeichneten Stücke sind nun zum grossen Theile so gestaltet und eingeflochten, dass sie, ihre musikalische Bedeutsamkeit vorausgesetzt, das Interesse des Hörers an der Handlung nur erhöhen können; dies gilt wenigstens entschieden von den einleitenden und im Ganzen auch von den melodramatischen Stücken. Weniger können wir uns eine dramatisch günstige Wirkung von den grossen Chören vorstellen, bei deren ausgeführten formellen und instrumentalen Behandlung das Interesse doch ein ausschliesslich musikalisches ist und während welcher der Fortgang der Handlung zum Nachtheile des Ebenmaasses verzögert werden muss; der Componist hat hier dem opernhaften Elemente einen zu weiten Spielraum gegönnt. Gegen einen dieser Chöre werden wir unten noch ein Bedenken zu äussern Gelegenheit haben. Allerdings hat Taubert, wie wir hier gleich bemerken wollen, bei der Composition des Werkes sehr entschieden auch an Concertaufführungen gedacht; manche der Musikstücke sind mit Rücksicht auf eine solche besonders eingerichtet, und dem Ganzen ist ein verbindendes Gedicht von Fr. Eggers beigegeben, welches wir auch leider nicht einsehen können, da es der Partitur nicht vorgedruckt ist. Wenn nun jene Chöre und die meisten der Instrumentalsätze im Concerte eine entschiedenere oder wenigstens dieselbe Wirkung thun werden, so enthält das Werk wieder eine Menge Stellen und Nummern von oft sehr kleinem Umfange und ganz in die Mitte einzelner Scenen eingreifend, welche trotz aller erklärenden Declamation im Concerte abgerissen klingen und nicht wirken werden; auch wirkt gerade bei solchen der Contrast zwischen dem Klange des gesprochenen Wortes und der Musik viel störender wie auf der Bühne, wo das Ganze der Darstellung unser Interesse in Anspruch nimmt. Endlich kommt hinzu, was von allen derartigen übertragenden Aufführungen gilt, dass die auf diese Weise von der Bühne losgelösten Stücke kein eigentliches Ganzes bilden und dem einzelnen die Grundlage entzogen wird, auf welcher die volle Wirkung beruhen muss. Auch gegen Aufführungen der Beethoven'schen Egmontmusik wird man diesen Einwand nicht mit Unrecht erheben, aber freilich dagegen einwenden, dass man es dem Meister schuldig sei, seine herrlichen Gebilde auf diesem Wege vor Unbekanntschaft oder Verderbung zu bewahren. Kann Taubert eine ähnliche Berechtigung beanspruchen? Wir wollen sehen.

Taubert ist, wie bekannt, Altersgenosse Mendelssohn's und mit diesem aus derselben Schule hervorgegangen. Gemeinschaftlich mit jenem ist ihm denn als dauerndes Besitzthum zu Theil geworden die volle, ja seltene Sicherheit und Gewandtheit in der Beherrschung aller technischen Mittel, der Form, der thematischen Arbeit, der Instrumentation und wie sie alle heissen mögen; und er steht in dieser Sicherheit auf der Stufe, auf welcher die Handhabung des Technischen nicht mehr als Arbeit, als Selbstzweck sich hervordrängt, sondern nur als nothwendiges Mittel zur Erzielung höherer Wirkungen. Doch auch hinsichtlich seiner productiven Begabung und seines Styles darf er in gewisser Weise eine selbständige Stellung in Anspruch nehmen. Allerdings war ihm eine so eingreifende und auf den Styl ganzer Jahrzehnte umgestaltend wirkende Rolle, wie Mendelssohn's geniale Begabung (von welchem er sich anfangs etwas abhängig zeigt) sie mit sich brachte, nicht beschieden; dagegen entsprach es gewiss einem ausgesprochenen Zuge seiner Natur, dass er mit Glück einzelne Gattungen anbaute, welche dem Verständniss und der Theilnahme eines grossen Theiles der Mitlebenden besonders nahe lagen; wir meinen damit vorzüglich den Ausdruck des Komischen und Humoristischen, welcher ihm in vielen seiner früheren Werke und auch wieder in der Musik zum Sturme ganz vorzüglich gelungen ist. Allbekannt und mit Recht allbeliebt sind seine Kinderlieder, in welchen der schalkhafte und neckische Ton, wie ihn die Texte verlangen, mit oft überraschender Wahrheit und Natürlichkeit getroffen ist; auch in kleineren Instrumentalstücken wird dieser Ton mit Glück angeschlagen; während andererseits da, wo er sich in den grösseren Formen der Instrumentalmusik bewegt oder ernstere Gesangesstoffe behandelt, bei aller Anerkennung formeller Sicherheit und leichter, fliessender Erfindung uns doch, wir dürfen es nicht läugnen, eine wirkliche Ursprünglichkeit und Neuheit der Gedanken, eine individuelle Selbständigkeit des Styles nicht entgegentritt. Von bestimmten fremden Einflüssen sehen wir ihn allerdings frei, können aber seine künstlerische Natur nicht universell, nicht gleichmässig nach allen Seiten hin productiv genug finden, um ihm in dieser Ausdehnung eine individuelle Geltung zuzusprechen. Dies wird besonders fühlbar durch den Umstand, dass Taubert sich von den Bestrebungen und Einflüssen der neuromantischen Schule, wie man sich einmal die von Robert Schumann angebahnte und hauptsächlich vertretene Richtung zu bezeichnen gewöhnt hat, völlig unberührt zeigt; man kann diese Unabhängigkeit von einer augenblicklich (wir glauben zum Glück) weithin herrschenden und sich immer weiter Bahn brechenden Richtung als Lob betrachten, welches Lob indessen mit dem Verzicht auf den poetischen Reichthum und die wahre Gemüthstiefe, die jene Schule auszeichnet, doch zu theuer erkauft ist, es sei denn, dass derselben eine vollkommen ebenbürtige Productivität gegenüber träte. Leider müssen wir hinzufügen, dass Taubert, während er sich von diesen und andern bestimmten Mustern frei zu halten bestrebt ist, dennoch mitunter einem fremden Elemente Raum gestat-

tet, dessen künstlerische Berechtigung weit zweifelhafter ist; er macht zuweilen dem Virtuosenthum offenbare Concessionen, und weiss sich anderswo nicht völlig vor Flachheit, ja voller Trivialität der melodischen Erfindung zu bewahren. Wir könnten hier auf manche weitverbreitete Clavierstücke hinweisen; wir halten uns jedoch an die Sturmmusik, und verweisen den, welcher uns das Gesagte nicht glauben will, auf das 2. Thema im Allegro der Ouvertüre, auf einzelne Stellen des Nymphenchors, auf das Festspiel der Geister Prospero's u. s. w.

Tritt uns nun diesmal Taubert mit einem Werke wie das vorliegende ist entgegen, so erwarten wir natürlich, dass gewisse Seiten des so reichen Stoffes, die seiner Natur besonders entsprechen, mit aller Wahrheit der Auffassung und aller Feinheit der technischen Behandlung ausgeführt sind, während es daneben nicht an solchen fehlen kann, in welchen er gemäss der bezeichneten Eigenschaft seiner Productivität weniger neu und originell sein wird. Indem wir nun diese Erwartung bestätigt finden, bemerken wir andererseits, dass die daraus hervorgehenden Mängel und Ungleichheiten des Werkes doch durch gewisse ausserhalb der eigentlichen Production liegende Züge einigermaassen ersetzt werden; durch den überall bemerkbaren richtigen und gebildeten Geschmack in der Auffassung der Dichterworte, und durch eine oft erstaunliche Sicherheit und Routine in der Auswahl der rhythmischen, melodischen, instrumentalen Mittel, um den richtigen Ausdruck zu treffen. Wir möchten dies von der eigentlichen Tiefe und Wahrheit der Auffassung, die in der Schöpferkraft wurzelt, unterschieden wissen; wir wollen nur das durch eine langjährige Bühnenerfahrung erlangte Geschick bezeichnen, die dem jedesmal Dargestellten angemessenen musikalischen Mittel mit Sicherheit auszuwählen, was im einzelnen Falle mehr Sache der Reflexion wie der Phantasie ist. So wird z. B. Prospero's Wirken überall von Weisen in getragener Bewegung, einfachen Harmonien und entsprechender Klangfarbe begleitet; gebundene, durch Harmonie und Tonlage bezeichnende Figuren begleiten das Einschlummern der Miranda, sanfte, wohlklingende Melodien das Zusammensein Ferdinands und Miranda's u. s. w.; und doch wird man bei späterer genauerer Prüfung weder die ersteren wahrhaft gross und tief finden, noch die letzteren wirklich ergreifend und innig. Und kurzum — den humoristischen und burlesken Scenen gestehen wir nicht blos momentan frappirenden, treffenden Ausdruck, sondern wirkliche innere Wahrheit, die aus dem Gemüthe des Componisten hervorgeht, zu; hinsichtlich des Uebrigen aber können wir uns, bei der bewundernden Anerkennung vieler schönen einzelnen Züge, im Ganzen des Eindrucks nicht erwehren, dass dem Componisten das Produciren mehr Können wie Fühlen, mehr Routine wie Herzenssache war.

Wir haben noch eine Bemerkung über die Behandlung im Allgemeinen zu machen, welche sich noch specieller auf die Art des Componisten, zu charakterisiren, bezieht. Es treten mit grosser Bestimmtheit die einzelnen Gestalten und Charaktere des Stückes einander gegenüber: Prospero, Miranda und Ferdinand, die Gestrandeten, Caliban und seine Genossen, Ariel und die Nymphen. Nun hat Taubert für alle diese verschiedenen Gestalten je eine bestimmte charakteristische Melodie, die denn bei ihrem Wiederauftreten auch wieder erklingt und gleichsam als ihnen anhaftend, als bleibender Ausdruck ihres Wesens erscheint. So hören wir das würdige Prospero-Motiv, ausser der Ouvertüre, in dem Stücke noch wenigstens dreimal, und alle übrigen wenigstens zweimal. Uns ist diese Art handgreiflicher Charakteristik doch etwas äusserlich erschienen und es liesse sich überhaupt fragen, ob die Musik im Stande sei, in dieser Weise individuell und bleibend zu charakterisiren; jedenfalls durfte sich ein Meister wie Taubert nicht hierdurch in den Verdacht der Armuth bringen und es mussten ihm, wie unseren grossen Meistern bei ähnlichen Anlässen, für ähnliche Stimmungen neue Weisen zu Gebote stehen, da es ja für die Musik nicht darauf ankommen kann, ein bestimmtes Bild äusserlich vor die Seele des Hörers zu führen. Diese Art wiederkehrender und als Fingerzeige dienender Motive scheint uns schon als Concession an die Programmmusik nach Kräften bekämpft werden zu müssen.

Wir haben nun so viel und lange eingeleitet, dass kaum mehr Raum sein möchte, die wichtigsten der einzelnen Sätze in den Bereich der Besprechung zu ziehen, so wesentlich interessant dies auch sein möchte. Wir wollen uns daher möglichst kurz fassen.

Die Ouvertüre (F-moll) beginnt mit einem Andante mosso (3/4), welches uns in zwei Abtheilungen die bängliche und furchtsam erregte Stimmung der Gestrandeten, und dieser gegenüber den beruhigenden Ernst Prospero's vorführt, mit denselben Motiven, wie später im Stücke selbst. Die erste kehrt zum Schluss wieder und auf sie folgt ein Allegro molto impetuoso (3/4), mit einem heftigen energischen Hauptthema, welchem kräftige, Leidenschaft athmende Figuren folgen, und einem getragenen, klaren aber sehr gewöhnlichen zweiten Thema. Auf welche verschiedenen Situationen des Stückes der Componist hier habe hindeuten wollen, wird man leicht errathen; und man könnte dem aus diesen beiden Hauptgedanken gestalteten Satze wenigstens das Lob der Einheit zusprechen, wenn der Componist nicht dieselbe dadurch zerstörte, dass er das plumpe Caliban-Motiv auch schon in der Ouvertüre glaubte anbringen zu müssen, mit welchem er dann an einer Stelle (S. 29 der Partitur) einen etwas zu künstlich ausgearbeiteten Contrast hervorbringt, bei dem man doch zu sehr die Absicht merkt und verstimmt wird. Im Ganzen ist die Ouvertüre elegant und sicher gestaltet und enthält manche interessante thematische und instrumentale Züge, erhebt sich aber dem Inhalte nach nirgendwo über das Gewöhnliche und bereitet uns besonders in dem pomphaften Schlusse keineswegs treffend auf den Grundcharakter des Stückes selbst vor. Nun lässt uns das Gedicht in seiner Umarbeitung das königliche Schiff auf der See vor dem Sturme und Prospero auf dem Felsen sehen, im Begriff seine Wirksamkeit zu üben; ein rein theatralischer Zug, welcher die feine Exposition Shakespeare's völlig zerstört. Dazu erklingt nun (Nr. 1 a) vom vollen Orchester jene ernste und gewichtige Weise (C-dur 3/4), von der schon gesprochen wurde; dieselbe wird von Harfenarpeggien unterbrochen, während welcher Ariel seine Befehle ertheilt; und so wird auch später das Auftreten Ariel's immer von der Harfe angekündigt. Der Schluss klingt (in tiefer Klangfarbe) sanft und ernst und erinnert uns an das wohlwollende und liebevolle Wesen des, wenn auch dämonisch wirkenden Zauberers. Nun erhebt sich der Sturm, und während derselbe auf der Bühne mit allen Mitteln dargestellt wird, bringt uns der Componist (Nr. 1 b) einen wilden Chor der Sturmgeister (Allegro, A-moll 𝄵), in der Instrumentation, der Vertheilung und Steigerung der Effekte vom kleinen Keime bis zum gewaltigen Schlage, dem nie ruhenden lebendigen Flusse der Bewegung und den charakteristischen Motiven sehr ausgezeichnet; man merkt den erfahrenen Operndirigenten, dem die Mittel zu solchen Ge-

mälden reichlich zu Gebote stehen. Auch das Zurückgehen der Bewegung und die volle Beruhigung ist hübsch und wohlklingend gemacht. Die wechselnde Scene bringt uns vor Prospero's Zelle, und auch hier werden wir durch ein kurzes Musikstück (Nr. 1 c) auf das Folgende vorbereitet. Nach kurzem Vorspiele ertönt in den Blasinstrumenten eine einfache wohlklingende Melodie (C-dur 3/4), welche uns, wie es scheint, auf das Wesen der Miranda hinweisen soll; doch reicht sie an die Poesie, mit welcher der Dichter diese anmuthige Gestalt umkleidet hat, nicht entfernt hinan. Am Schlusse wird das Prospero-Motiv angedeutet, im 3/4 Takt; diese Zurückweisung, deren Absicht nicht sehr verborgen ist, schmeckt wieder recht nach Programmmusik. — Nachdem nun die Scene selbst begonnen und sich entwickelt hat, tritt die Musik da wieder ein, wo Miranda, von den Erzählungen ermüdet, einschlummert (Nr. 2 a, E-dur 3/4); der Ausdruck des Nachlassens der Kräfte ist in Figuren und Harmonien sehr glücklich getroffen, ebenso an der späteren Stelle, wo bei Miranda's Erwachen dieselben Figuren anders modulirt wieder erklingen. Unterbrechende Harfenfiguren bezeichnen Ariel's Kommen und Gehen. — Die Unterredung zwischen Prospero und Caliban begleitet ein Melodram (Nr. 3), worin uns der Tondichter die unbändige, ungeschlachte und wiederum feige Natur jenes Gesellen in plumpen, nur von tiefen Instrumenten unisono gespielten Figuren, in mehrfachem Wechsel der Taktart, in tiefen Trillern, die wie thierisches Geheul klingen, malen will. Der Dichter hat hier keine Musik verlangt und wir entbehrten das Stück nicht ungern. — Nun tritt (Nr. 4 a) das Nymphenelement hervor. Ariel lockt durch Musik den Königssohn hinein, den Nymphen umgeben. Dazu erklingt eine zarte und süsse Melodie der Flöte, von weichen Figuren der andern Blasinstrumente, Akkorden der Harfe und tremolo der Geigen (Bässe und Celli schweigen) begleitet; leider nicht ohne einen trivialen Beigeschmack. Ariel singt, der Chor tritt zuerst mit einzelnen Rufen, später vollstimmig hinzu; das vom Dichter angegebene Hundegebell und Krähen wird so fein und geschickt eingeflochten, wie es eben geht; uns scheint das »wau wau« doch auch für eine solche Spielerei ein gar zu unmusikalischer Klang zu sein. Nach kurzer Unterbrechung singt Ariel das »Fünf Faden tief«, als Fortsetzung des vorigen Stückes; in diesem Stücke tritt das Läuten der Nymphen (bim bim) besonders durch die feinberechnete einschmeichelnde Instrumentation sehr hervor, im Ganzen ist das Stück hübsch gestaltet und gearbeitet. Nach dem Abgange Ferdinands und Miranda's wird der Schluss des Chors noch einmal wiederholt. Der ganze Chor hat in den anmuthigen einschmeichelnden Figuren und der feinsinnigen Behandlung grosse Vorzüge: zum Ausdrucke des Treibens der in Prospero's Dienste stehenden Geister, welche an einem wichtigen Werke mit thätig sind, hätten wir ihn wohl etwas edler, tiefer gewünscht.

Der zweite Akt bringt uns die Schiffbrüchigen, die von der Erinnerung an das erlebte Unglück und von bangen Sorgen noch erfüllt sind. In diese düstere Stimmung, in welcher bange Gedrücktheit und Ohnmacht neben heftigem und unzufriedenem Widerstreben sich gleichmässig geltend macht, nur vereinzelt von Hoffnung unterbrochen, führt uns das Einleitungsstück (Nr. 5, G-moll 3/4, Allegro molto agitato) verständlich ein. Den Versammelten nähert sich Ariel und schläfert sie mit einer »feierlichen Melodie« ein. Die von Taubert hierzu gesetzte Melodie (Schlummerlied Nr. 6 a, H-dur) ist zwar nicht feierlich, doch sanft und schmeichelnd; sie erklingt noch zweimal (b. c.), bei dem Mordanschlage, und nach dem Abgange Aller. Nun folgen die burlesken Scenen zwischen Caliban und den beiden Trinkern, und man fühlt, wie sehr der Componist sich hier in seinem Elemente fühlt; eine ganz andere Natürlichkeit und Ursprünglichkeit spricht aus diesen Sätzen. Er hat sich dann auch in der breiten Ausführung dieser Scenen recht behaglich ergangen, und wenn wir die einzelnen Stücke musikalisch durchaus anerkennen, ja bewundern dürfen, so müssen wir gleichwohl das dadurch gestörte Ebenmaass der Handlung sehr bedauern. Das in jenen drei rohen Gesellen vertretene Element, welches bei Shakespeare immer nur flüchtig an uns vorübergeht und hauptsächlich durch den Contrast wirken soll, drängt sich hier mit einer Breite und Selbständigkeit in den Vordergrund, dass der Schwerpunkt der Handlung völlig verrückt wird. — Gern wird man noch das derb lustige Lied Stephano's hören (Nr. 7, G-dur, nur vom Cello pizz. begleitet); aber schon das Lied Caliban's (Nr. 8 a, Fis-moll 3/4) nimmt unseres Erachtens einen zu grossen Raum ein; doch ist dasselbe im Ausdruck, in Erfindung und Gestaltung im Uebrigen als höchst gelungen zu bezeichnen; die dumpfe Gleichgültigkeit und wieder die fast thierische Wildheit kann kaum derber und natürlicher dargestellt werden. Zu der nun folgenden Scene zwischen Miranda und Ferdinand erklingt als Einleitung und Schluss dieselbe Melodie, welche schon im ersten Akte (1 c) vorgekommen war. Ein sehr gelungenes interessantes Stück ist nun Nr. 9 a, die »feierliche und seltsame« Tafelmusik (9/8, B-dur); Taubert hat vorwiegend nach dem Letztern gestrebt, und erreicht diesen Charakter durch die Instrumentation (nur Blasinstrumente mit Bässen, dazu Piccolo und Triangel), durch die fremdartige ungewöhnliche Modulation, und die eigenthümlichen abgebrochenen Motive, so dass der Hörer wirklich bis zum Ende in einer gewissen Ueberraschung bleibt. Nun wird (9 b) das Verschwinden der Mahlzeit, wobei Ariel als Harpyie erscheint und den Erschrockenen Vorwürfe über ihre Verbrechen macht, melodramatisch begleitet. Die zu Grunde liegenden Motive sind die des Einleitungsstücks, welches wir ganz allgemein auf die aufgeregte bange Stimmung der Gestrandeten deuteten; dass diese nun hier wieder angedeutet wird, sieht wieder recht programmmässig aus, der Componist hätte für diese neue und individuell verschiedene Scene auch besondere Musik in Bereitschaft haben müssen. Fürs Concert ist die Scene so eingerichtet, dass Ariel die im Stücke gesprochenen Worte singt, mit ihm ein »Chor der Harpyien«, in getragenem unisono. Unter den Klangmitteln kommt hier auch der Tamtam vor. — Nun treten die drei Gesellen wieder in den Vordergrund und behaupten denselben lange. Nr. 10 a, Rückerinnerung an Caliban's Lied, Harfenklänge, wo Ariel unsichtbar seine Prahlereien Lügen straft. Nr. 11 ist die Marcia buffa (A-dur 𝔠, Allegretto commodo), während welcher jene feierlich aufziehen; ein charakteristisches Tonstück voll burlesker Wendungen und komischer Einfälle, meisterhaft instrumentirt; der Componist ist hier in seinem Elemente gewesen und Naturell wie Erfahrung haben ihn gleichmässig unterstützt. Ein Chor von Kobolden zieht jenen nach und verspottet sie, die Worte sind dem Marsche geschickt eingewebt. Aber es ist damit nicht genug. Durch Prospero's Veranstaltung werden jene gehetzt und gejagt, die dabei fallenden Ausdrücke (hetz u. s. w.) füllen bei Shakespeare drei Zeilen; daraus macht Taubert einen 21 Partiturseiten langen, als »wilde Jagd« bezeichneten Chor (6/8 D-dur, Prestissimo), auf den wir vorzugsweise die oben gemachten Bemerkungen beziehen wollten. Im übrigen ist derselbe ein gelungenes, in vielen Zügen höchst interessantes Stück, voll Leben und Charakteristik, in dessen

nicht rastender Bewegung uns selbst beim Hören ganz athemlos wird. Zu den mehrfach hervorgehobenen Vorzügen gesellt sich hier das Geschick der Stimmenbehandlung und ihrer wirksamen Gegenüberstellung. Leider wird der musikalische Eindruck durch die so oft wiederholten unmusikalischen Laute hetz, halloh, wau, pack an u. s. w. gestört. Fein und wahr ist die Auffassung der Worte, mit denen Caliban umringt wird.

Das Einleitungsstück des dritten Aktes (Andante, E-dur 3/4) bringt uns wieder das gewichtige Prospero-Thema, dem sich sanfte Figuren und Gänge anschliessen. Dann folgt die Musik zu den Zauberunterhaltungen, die Prospero dem liebenden Paare gewährt; den Tanz der Nymphen begleitet eine angemessene, fein instrumentirte Weise (6/8 A-moll), die Geister erscheinen und führen ein Festspiel auf (C-dur 3/4, Andante molto grazioso), zu welchem vielleicht Ballet hinzukommen soll; der Charakter der Musik ist nicht originell und streift ans Gewöhnliche; dabei ist es monoton, die Hauptbewegung (Triolen, meist von der Flöte und einer Solovioline gespielt) verfolgt uns förmlich. Es schliesst sich der Chor der Nymphen und Schnitter (A-moll 3/4) an, ein anmuthig bewegtes wohlklingendes Stück ohne neue Züge. Das Verschwinden jener bei einem Zeichen Prospero's deutet die Musik an; ein kleines Harfensolo begleitet neue Befehle an Ariel. Während Prospero nun die Zauberkreise zieht, in welche jene Gestrandeten später eintreten sollen, erklingt die gewichtige Melodie wieder mehrere Male. Ein kurzes charakteristisches Orchesterstück begleitet nun das Hineinstürmen jener Wahnsinnigen; die zu ihrer Beruhigung erklingende »feierliche Musik« ist nur die Fortsetzung der uns bekannten Melodie, welche wir aber auch hier noch nicht zum letzten Male hören; während Prospero sich umkleidet, erklingt sie wieder. Nun folgt (16) das Liebesliedchen (C-dur 3/4, von der Violine und 2 Violen pizz. gespielt), einfach und wohlklingend, doch sehr gewöhnlich. Ein »Nachklang der wilden Jagd«, diesmal von angemessener Kürze, erklingt während Ariel die drei Gesellen vor sich hertreibt. Nun hat der grosse Genius Dingelstedt's wieder eine Abweichung vom Dichter für nöthig gehalten; Ariel erhält seine Freiheit, nimmt Abschied und singt dazu sein Liedchen, welches beim Dichter früher steht, übrigens nach des Componisten Gestattung auch früher gesungen werden kann. Die Musik des Liedes (6/8 E-dur, nur mit Harfenbegleitung) ist natürlich und wahr, und steht den besseren der Kinderlieder zur Seite. Den Schluss bildet nun noch eine Wiederholung jenes Nymphenchors, ein Lebewohl an die Absegelnden, in den weichen süssen Klängen und Figuren sehr reizend und effektvoll; dieser Eindruck wird bei der Bühnenaufführung noch durch Beleuchtung und andere decorative Effekte erhöht, und diese Zauberwirkung am Schlusse mag dem Zuschauer einen Ersatz auch für das weniger Schöne und Angemessene gewähren. Was die Aufführung in Concerten betrifft, so mag sich jeder unsere oben gestellte Frage selbst beantworten.

Berichte.

Wien. × Hier war es in musikalischen Dingen in letzter Zeit um so stiller, als das Hofoperntheater, welches in den Sommermonaten hauptsächlich die Kosten der Unterhaltung zu bestreiten pflegt, nichts Bemerkenswerthes bot. Die Elite der Gesangskräfte befand sich bis vor Kurzem zu nöthiger Stärkung auf Urlaub; Gastspiele bedeutenderer Sänger, auf welche die Direction gezählt hatte, fanden bis Ende Juli nicht statt, und jenes des Hrn. Sontheim aus Stuttgart, welches für die Eröffnung der Saison zugesagt war, ist in Folge der Erkrankung dieses Sängers wieder rückgängig geworden, während die Damen Fabbri-Mulder und Markowitz (schon von früheren Gastspielen her bekannt) mit bescheidenem Erfolg gastirten. Frl. Weihringer vom Stadttheater in Rotterdam, eine Wienerin, in der Schule des Herrn Proch gebildet, zeichnet sich zwar nicht durch Grösse und Tonfülle der Stimme, wohl aber durch eine gewisse jugendliche Frische, Sicherheit im Ansatz und ungewöhnliche Höhe aus, die es ihr möglich machte, in ihrer ersten Gastrolle als Königin der Nacht die beiden halsbrecherischen Arien mit reiner Intonation nach dem Original zu singen. Eine in jeder Beziehung dankbarere Aufgabe war die Darstellung der Prinzessin Isabella in »Robert«, welche sie als zweite Gastrolle wählte und die auch bei dem Publikum entschiedenen Anklang fand. Ihre Leistung in Gesang und Spiel entsprach durchweg mässigen Anforderungen, und bei dem Mangel an ausgezeichneten Sängerinnen müsste ihre Acquisition, namentlich für kleinere Bühnen, als es die des hiesigen Operntheaters ist, immerhin als eine glückliche bezeichnet werden.

Von den Singvereinen entwickelte der »Männergesangverein« auch den Sommer hindurch insofern eine hervorragende Thätigkeit, als er (abgesehen von einer Sängerfahrt nach Oedenburg, in welcher das frische deutsche Lied, dem traurig-monotonen ungarischen Gesang gegenüber, mit siegender Gewalt sich geltend machte) im Mai und Juli auf einer für den Gesang günstig gelegenen Praterwiese zwei Volksconcerte veranstaltete, die von dem vollständigsten Erfolg gekrönt waren. Die Idee dieser populären Productionen, Anfangs vielfach bestritten, erwies sich als eine entschieden glückliche, in ihren Folgen fruchtbare, und die Theilnahme und über alles Lob erhabene äussere Haltung des zu Tausenden herbeiströmenden und lauschenden Publikums gestalteten diese Concerte im Freien zu Volksfesten im edleren Sinne des Wortes. Der Ertrag des niedrig gestellten Eintrittspreises fliesst dem Schubert-Monumentfond zu.

Eine Episode, deren musikalische Bedeutung darin lag, dass sie auf Beethoven Bezug hatte, spielte gegen Ende Juni an dem bei Heiligenstadt gelegenen sogenannten Beethovengang, einem schattigen Plätzchen, wo der Meister in den Jahren 1802 und 1808 gerne zu wandeln, und, tiefsten Betrachtungen hingegeben, unter einer Gruppe von Nussbäumen zu ruhen pflegte. Diese Stelle bezeichnet nun eine Büste Beethoven's auf granitenem Sockel, von einem Blumenbeet umgeben und durch ein zierliches Geländer eingefriedet. Das Fest der Enthüllung dieses Gedenkzeichens hatte einen vorwiegend ländlichen Charakter, nicht blos deshalb, weil es auf dem Lande stattfand, sondern weil in Folge des zweifelhaften Wetters der frühen Nachmittagsstunde und einiger Fehler im Arrangement des Ganzen, ausser den dabei Beschäftigten Niemand aus der Stadt erschienen war, so dass an Stelle von Honoratioren, Künstlern und Verehrern Beethovens fast nur Bauersleute und Tagwerker die Staffage bildeten, von welchen die meisten den Namen des »grossen Musikanten« zum ersten Mal hörten und sich in den ergötzlichsten Gesprächen über den Sinn der Feier, die da vor ihren Augen abgehalten wurde, ergingen. Der Enthüllungsakt, durch eine kurze, von Hrn. Randhartinger auf ein Gedicht von Bauernfeld componirte Cantate und einen Festspruch von L. A. Franke eingeleitet, ging rasch vorüber. Abends fand in dem Badhaus zu Heiligenstadt das Festconcert statt, in welchem nur Beethoven'sche Compositionen (darunter das G-Quartett, von J. Hellmesberger und Genossen gespielt) zur Aufführung kamen.

Nachrichten.

Aus München wird uns gemeldet: Herr Joseph Rheinberger, Lehrer des Contrapunkts am k. Conservatorium für Musik, derselbe, welcher für das bevorstehende Musikfest die Orgelpartie über-

nommen, hat diesen Sommer eine 3-aktige Oper »Die sieben Raben« vollendet. Der Text ist nach dem bekannten Mährchen von Franz Bonn bearbeitet. Der dankbare, durch die Schwind'schen Bilder populär gewordene Stoff lässt bei dem schon vielseitig bewährten Talent des Componisten einen guten Erfolg erwarten. — Einer unserer vorzüglichsten Pianisten, Herr Julius von Kolb, ist kürzlich am Typhus gestorben. An ihm verliert das Conservatorium eine bedeutende Lehrkraft. Als Candidat für die erledigte Stelle wird Herr Carl Bärmann jun., der Sohn des berühmten Clarinettisten, bezeichnet.

Eine ausführliche Biographie C. M. von Weber's, von seinem Sohn verfasst, erscheint nächstens.

Ein Aufsatz: »Kritische Beleuchtung des C. F. Weitzmann'schen Harmoniesystems (gekrönte Preisschrift), und des Schriftchens: Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten«, von F. J. Kunkel, (gr. 8. 59 S.) ist in Frankfurt a. M. bei F. B. Auffarth kürzlich erschienen.

Zur Feier der Rückkehr des Königs von Sachsen vom Frankfurter Fürstentage wurde im Dresdener Hoftheater ein Concert gegeben, in welchem Weber's Jubelouvertüre, Mendelssohn's Lobgesang und Beethoven's Cmoll-Symphonie aufgeführt wurden.

Die Wiener »Singakademie«, unter der artistischen Leitung des Componisten Johannes Brahms, hat vorläufig das Programm für ihre drei Concerte folgendermaassen festgestellt: »Requiem für Mignon« und »Des Sängers Fluch« von Rob. Schumann; das Pastorale: »Acis und Galatea« von G. F. Händel; die Cantate: »Ich hatte viel Bekümmerniss« und das Weihnachts-Oratorium von Seb. Bach.

Der Pianist Herr Mortier de Fontaine hat in einer Handschrift J. Chr. Smith's eine bisher unbekannte sehr schöne Clavier-Suite aus A-dur von Händel aufgefunden.

Den Besitzern der neuen Breitkopf und Härtel'schen Beethoven-Ausgabe glauben wir nur einen Dienst zu erweisen, wenn wir hier einige bei aller Vorsicht stehen gebliebene Druckfehler zur Kenntniss bringen. In dem Liede »Feuerfarb« muss das 5. Achtel des ersten Takts in der rechten Hand d heissen statt h. (Derselbe Fehler findet sich auch in früheren Ausgaben, sowie in Folge davon im thematischen Catalog. Er wurde erst durch das, leider zu spät eingelaufene, Autograph evident.) — Ferner muss in der kleinen Sonate in G, Op. 79, S. 7, 3. System, 3. Takt, in der rechten Hand die erste Note d heissen statt h. Endlich im Esdur-Concert, Adagio, S. 54, System 2, im 5. Takt in der ersten Violine die erste Note h statt dis.

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 12. September: »Kyrie« und »Gloria« von M. Hauptmann, in zwei Theilen.

Briefkasten der Redaction.

Wir ersuchen unsere geehrten Herren Referenten über Musikwerke, in ihren Anzeigen freundlichst die Preise der betreffenden Stücke mit anzugeben, damit uns das oft zeitraubende Aufsuchen in den Catalogen erspart wird. — δ in *M.* Wir kommen selbst, danken daher für den Antrag. — —*k* in *X.* Haben Sie unseren letzten Brief erhalten? Wir warten auf das Bewusste.

ANZEIGER.

[207] Von **List und Francke,** Buchhändler in Leipzig, ist *gratis* zu beziehen:

Verzeichniss einer werthvollen Sammlung von Werken aus der theoretischen und praktischen Musik, aus dem Nachlasse des Hrn. Cantor Strauch in Ernstthal, welche zu den beigesetzten Preisen von der oben genannten Buchhandlung zu beziehen sind.

[208] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Thlr.	Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 8. **Achte Symphonie.** Op. 93 in F . . . . . n.	1	21
—— Nr. 20. 21. **Ouverture zu Leonore.** Nr. 2. Op. 72 in C — und **Ouverture zu Leonore.** Nr. 3. Op. 72 in C n.	3	3
—— Nr. 100. **Sonate** für Pianoforte und Violine. Op. 47 in A . . . . . n.	1	12
—— Nr. 153—161. **Sonaten** für Pianoforte allein. Op. 109 in E. — Op. 110 in As. — Op. 111 in Cm. — **Sonaten** in Es. — Fm. — D. — C (leicht) — und **2 leichte Sonaten,** Nr. 1 in G. — Nr. 2 in F . . . . . n.	2	3
Stimmen-Ausgabe. Nr. 18. **Ouverture zu Coriolan.** Op. 62 in Cm. . . . . n.	1	6
—— Nr. 19. **Ouverture zu Leonore.** Nr. 1. Op. 138 in C. n.	1	12

Vollendet sind nunmehr folgende Serien:

Serie 6. **Quartette** für Streichinstrumente. In Partitur . n.	11	6
Dieselben in Stimmen . . . . . n.	16	21
- 7. **Trios** für Streichinstrumente. In Partitur . . n.	2	12
Dieselben in Stimmen . . . . . n.	3	9
- 15. **Werke** für das Pianoforte zu 4 Händen . . . n.	1	6
- 16. **Sonaten** für das Pianoforte . . . . . n.	15	—
- 22. **Gesänge mit Orchester.** In Partitur . . . . n.	2	6

Der Vollendung nahe: Serie 1. **Symphonien** für Orchester. — Serie 3. **Ouverturen** für Orchester. — Serie 4. **Werke** für Violine und Orchester. — Serie 10. **Pianoforte-Quintett** und **-Quartette.** — Serie 12. **Sonaten etc.** für Pianoforte und Violine.

Theilweise vollendet: Serie 2. **Orchesterwerke** ausser den Symphonien. — Serie 5. **Kammermusik** für 5 und mehrere Instrumente. — Serie 9. **Werke** für Pianoforte und Orchester. — Serie 11. **Trios** für Pianoforte, Violine und Violoncell. — Serie 13. **Sonaten etc.** für Pianoforte und Violoncell. — Serie 17. **Variationen** für Pianoforte. — Serie 18. **Kleinere Stücke** für Pianoforte. — Serie 19. **Kirchenmusik.** — Serie 23. **Lieder und Gesänge** mit Pianoforte.

Alle übrigen Serien sind zu baldiger Ausgabe vorbereitet.

Ausführliche Prospecte der ganzen Ausgabe sind unentgeltlich durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten; ebendaselbst werden fortwährend Unterzeichnungen sowohl für das Ganze als für einzelne Serien angenommen.

Leipzig, 15. September 1863.

Breitkopf und Härtel.

[209] **Neue Musikalien.**

Im Verlag von **Fr. Kistner** in **Leipzig** erschien soeben:

	Thlr.	Ngr.
Asantschewsky, M. v., Op. 4. **Drei Stücke** für Pfte. .	—	20
Bach, O., Op. 6. **Quartett** (Dmoll) f. 2 Violinen, Bratsche und Violoncell	3	—
—— **Vierhändiger Clavierauszug** vom Componisten .	3	20
Kücken, Fr., Op. 61. Nr. 1. **Das Sternlein** für das Pianoforte übertragen von H. Sutter.	—	10
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Bacchuschor aus Antigone des Sophokles mit Begleitung des Orchesters. Partitur	1	10
Orchesterstimmen . . .	1	5
Chorstimmen	—	20
Paul, Oscar, Op. 4. **Vier Stücke** für Pianoforte . . .	—	25
Vogt, Jean, Op. 33. **Andante et Allegro de Concert** pour Piano avec accompagnement d'Orchestre: avec Orchestre.	2	25
pour Piano seul	—	25
Voss, Charles, Op. 285. **La Polka Comme il faut!** Morceau brillant de Concert	—	25
—— Op. 286. Nr. 1. **Mignonnette.** Polka-Mazourka élégante pour Piano	—	20

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 23. September 1863. **Nr. 39.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 (Fortsetzung). — Recensionen (Werke von Ludwig Norman). — Eine Abhandlung über Aristoxenus. — Eine Sarabande von Händel. — Nachrichten. — Anzeiger.

Felix Mendelssohn Bartholdy,

Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin und Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy in Heidelberg. Nebst einem Verzeichnisse seiner sämmtlichen musikalischen Compositionen. 520 S. 8. (Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1863. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.)

(Fortsetzung.)

Im Sommer pflegte Mendelssohn sich von seiner grossen und auch den Mitstrebenden zu Gute kommenden Thätigkeit durch Reisen zu erholen, die freilich manchmal auch wieder Anstrengungen mit sich brachten. Im Sommer 1836 wird er nach Frankfurt gerufen, um für den schwer erkrankten Schelble den Cäcilienverein zu dirigiren. Ein schöner Schweizerplan und das Seebad in Genua werden dadurch zu Wasser. »Aber dass ich dem prächtigen Schelble und seinem Unternehmen einen Dienst leisten kann, ist mir auch sehr viel werth.« Ende Juni etwa dirigirt Mendelssohn wieder ein Musikfest in Düsseldorf, und bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal seinen Paulus. An Schleinitz schreibt er darüber aus Köln: »Sie hätten sich an der Lust und Liebe, mit der die ganze Sache ging, an dem unglaublichen Feuer, mit dem die Chöre und das Orchester losfuhren, gewiss von Herzen erfreut, wenn Sie auch manche Einzelnheiten, namentlich in den Solos verdrossen hätten. Bei den Paulus-Arien weiss ich Ihr ganzes Gesicht auswendig, wie sie etwas ledern und gleichgültig abgesungen worden, und höre Sie auf den Heidenapostel im Schlafrock schimpfen, aber ebenso weiss ich auch, wie Sie sich über »Mache dich auf«, was wirklich herrlich ging, erfreut hätten.« Nach Frankfurt zurückgekehrt, dirigirt er den Cäcilienverein weiter, und hat Gelegenheit, wieder jene Zustände zu studiren, die die frische Entwicklung tüchtiger Anfänge aufhalten. Von dem »prächtigen« Schelble abgesehen, der für Bach sich in Frankfurt unsterbliche Verdienste erworben hat, findet er, dass alle andern dortigen Musiker »gar zu viel an sich, und zu wenig an die Sache« denken. Auch in einem drei Jahre später geschriebenen Briefe an Fanny sagt er, mit Guhr könne er sich am besten von allen Frankfurter Musikern verständigen; dann aber: »meine andern hiesigen Collegen sind so schrecklich melancholisch, und sprechen so immer von musikalischen Zeitungen und Anerkennungen und Ehrenbezeigungen, und denken so immer an sich und möchten so gerne nach Complimenten fischen (aber es sollen wahre Complimente sein, Herzensergiessungen, nach denen sie trachten), — da wird Einem übel und weh dabei, und hinterrücks treiben sie's so toll, wie Einer.« — Uebrigens gefiel es Mendelssohn in Frankfurt nicht wenig, er wurde vielfach gefeiert, machte während eines späteren Besuchs (1839) ein prächtiges nächtliches Waldfest mit, wo seine Chorlieder, jedes mit Enthusiasmus sechsmal, gesungen wurden, und — wird sich wohl bei dieser oder einer ähnlichen Gelegenheit verliebt und verlobt haben. Doch darüber steht in den Briefen (mit der Anmerkung: »Dieser Brief ist kurze Zeit vor Mendelssohn's Verlobung geschrieben«) blos: »Ich kann weder componiren, noch Briefe schreiben, noch Clavier spielen; nur allenfalls ein bischen zeichnen!« —

Im Sommer 1837 finden wir Mendelssohn (bereits verheirathet) wieder in Frankfurt, dann aber in Bingen, wo es ihm sehr gefällt; dort erhält er die Einladung, das Musikfest in Birmingham zu dirigiren; er bereitet sich auch vor, den Engländern auf der Orgel S. Bach vorzuspielen. Zugleich geht er mit dem Gedanken um, ein Oratorium »Petrus« zu schreiben. Mit dem »Paulus« und überhaupt als Künstler hat er in Birmingham ausserordentlichen Erfolg, so glänzend wie »noch niemals«. — Im Oktober finden wir ihn wieder in Leipzig in seiner gewohnten Thätigkeit; hier entstanden u. A. die meisten seiner Quartette, die offenbar zunächst für David geschrieben sind. Hier erhält er auch in diesem Winter die Aufforderung zur Direction des Niederrheinischen Musikfestes im Jahre 1838, und wir finden ihn bemüht, eine Aufführung Bach'scher Musik dabei durchzusetzen, was unglaubliche Schwierigkeiten gemacht zu haben scheint. In denselben Winter fällt ferner der erste Versuch »historischer Concerte« in Leipzig. Im folgenden Sommer finden wir Mendelssohn in Berlin weilend, von wo hier nichts Besonderes zu erwähnen ist, als etwa ein Brief an Simrock in Bonn, wo Mendelssohn unter Anderem dazu aufstachelt, Händel'sche Partituren in ihrer Originalgestalt zu drucken. Denn schon damals vermisste man einen Händel, der nicht »in Mosel wasser getaucht« sei.

In Leipzig scheint Mendelssohn nachgerade das Drükkende einer festen Stellung, sowie das Angreifende der Thätigkeit als Dirigent ziemlich übel zu empfinden. Denn er spricht mehreremale Unabhängigkeitswünsche aus und klagt über grosse Anstrengung. So schreibt er im December aus Leipzig: »Mich nimmt das viele Dirigiren während zwei solcher Monate mehr mit, als zwei Jahre, wo ich den ganzen Tag lang componirte — ich komme hier im Winter fast gar nicht dazu — und wenn ich nach der grössten Hetze

frage, was eigentlich geschehen ist, so ist's am Ende kaum der Rede werth.« . . . So unterschätzen konnte Mendelssohn seine Thätigkeit für die gute Sache wohl nur in dem Gefühl der Ueberanstrengung, und allerdings in Folge der Abhaltung vom Componiren.

Im Jahre 1840 beschäftigt Mendelssohn der Gedanke, ein Conservatorium für Musik in Leipzig zu gründen, und es findet sich unter den Briefen einer an den Kreisdirector Herrn von Falkenstein in Dresden, aus welchem klar hervorgeht, dass Mendelssohn's Bemühungen und persönlichen Einflüssen auf Personen, die dem Dresdner Hof nahe standen, das Zustandekommen des Conservatoriums mit zu danken ist (der obige Brief handelt davon, den König von Sachsen zu bewegen, dass er das Vermächtniss Blümner's zur Errichtung und Erhaltung »einer gründlichen Musikschule in Leipzig« bestimme). Aber nicht allein das äussere Zustandekommen, auch der ursprüngliche Geist des Instituts ist sein Verdienst, wie der Umstand beweist, dass jenem Briefe bereits »einige allgemeine Grundlinien zur Errichtung einer solchen Musikschule« beigelegt waren.

Ueber allen diesen edlen Bemühungen für das Gedeihen der Musik war der Winter 1840—41 herangebrochen. Der neue König von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., damals im Zenith der Beliebtheit und der Hoffnung des Landes stehend, hatte beabsichtigt, der Musik in der »Akademie der Künste« eine besondere Stelle zu geben; es sollte mit andern Worten ein grosses Conservatorium eingerichtet und Mendelssohn zum Director desselben ernannt werden. Auch wollte man dieses Institut in Verbindung mit der kgl. Capelle später bei Concerten und grossen Musikaufführungen verwenden. Mendelssohn fand bei seiner Terrainkenntniss sogleich das Unwahrscheinliche des Gelingens dieses Plans, sowie auch das Schiefe seiner eigenen Stellung heraus, in welche er gerathen musste, da ihm als Director die Leitung des Conservatoriums übertragen werden sollte, während die königl. Capelle ihm eigentlich nicht direct unterstand. Die Anerbietungen, die ihm gemacht wurden, waren äusserlich sehr brillant, innerlich aber sehr unbestimmt. Die seltsamsten Widersprüche, sowie ein eigenthümliches Umgehen jener Punkte, auf die es Mendelssohn gerade ankam, hatten eine äusserst langwierige und für Mendelssohn besonders peinliche Correspondenz zur Folge. Der preussischen Regierung schwebte Etwas vor, das aber weder in den Grundzügen, noch im Einzelnen klar war, auch nicht klar sein konnte, da die richtige Einsicht in die Bedürfnisse der Tonkunst mangelte, während Mendelssohn gerade den Punkt am meisten im Auge hatte, wie es ihm möglich sein werde, nebst einer freien Stellung als Componist zugleich eine nützliche Wirksamkeit für die Tonkunst zu gewinnen. Nach einiger Zeit, im Mai 1841, wo Mendelssohn in Berlin weilte, um die Sache durch persönliche Rücksprache in leichteren Gang zu bringen, gewinnt er es endlich über sich, ein schriftliches Promemoria abzufassen und seine Meinung über die zu errichtende Musikschule aufzustellen; es ist Seite 289 abgedruckt. Mendelssohn will eine »deutsche Musikschule, welche den bis jetzt vereinzelten Bestrebungen im Fache des Kunstunterrichts einen gemeinsamen Mittelpunkt, angehenden Künstlern eine feste, ernstere Richtung, und somit dem Musiksinne der Nation einen neuen, kräftigeren Aufschwung gewähren könnte«, und es scheinen ihm deshalb »einestheils die schon bestehenden Institute und Personen concentrirt, anderntheils mehrere neue zu Hülfe gerufen werden zu müssen.« Unter den neu hinzuzuziehenden verlangt er einen Hauptlehrer 1) für Composition, 2) für Sologesang, 3) für Chorgesang, und 4) für das Pianofortespiel. Diese sollten die besten sein, die in Deutschland zu finden wären, Männer »von entschiedenstem Talent und Ruf«. »Die übrigen Lehrer für diese Fächer«, meint Mendelssohn, »würden in Berlin selbst zu finden sein; auch an Lehrern der Aesthetik, Geschichte der Musik u. s. w. würde es daselbst gewiss nicht fehlen.« Zum Schluss heisst es: »Der ganzen Anstalt möchte der Grundsatz als Basis dienen: dass jede Gattung der Kunst sich erst dann über das Handwerk erhebt, wenn sie sich bei grösstmöglicher technischer Vollendung einem rein geistigen Zwecke, dem Ausdrucke eines höheren Gedankens widmet« u. s. w. Davon scheint man nun entweder in den höheren Kreisen nicht viel verstanden zu haben, oder die Rücksichten für bereits Bestehendes oder für Personen legten Hindernisse in den Weg; denn noch ein im August desselben Jahres geschriebener Brief Mendelssohn's an David bezeugt die völlige Unentschlossenheit in jenen Regionen. In späteren Briefen ist von dem ganzen Conservatorium nicht mehr die Rede. Mendelssohn ist nahe daran, Alles abzubrechen, will bei dem König eine Abschiedsaudienz nehmen, wird aber von diesem doch wieder anders bestimmt. Der König spricht nun von der Einrichtung einer wirklichen Capelle, und Mendelssohn, gerührt von so viel königlicher Güte, macht es ungefähr wie Mozart, der seinen Kaiser nicht »verlassen« wollte. Er leistet aber auf die Hälfte des ihm ursprünglich angebotenen Gehalts (3000 Thlr.) Verzicht, so lange ihm nicht wirklich bestimmte Aufträge ertheilt werden, und kehrt einstweilen nach Leipzig zurück, wo er das Conservatorium vollends einrichten hilft.

Aus einem Briefe aus Leipzig, dat. 26. August 1843, erfahren wir, »dass der König die bewussten Anträge der Wirklichen Geheimen Räthe vollständig genehmigt habe«, aus einer Anmerkung der Herausgeber aber: »Nichts desto weniger unterblieb die Ausführung auch dieses Projects, und Mendelssohn bat nach einiger Zeit Seine Majestät den König, ihn jeder öffentlichen Wirksamkeit zu entheben, und nur in einem persönlichen, künstlerischen Verhältniss zu Seiner Majestät bleiben zu dürfen, was der König dann auch huldreich gewährte.« Soweit man aus den lückenhaften Briefen entnehmen kann, mochte man sich in Berlin eben nicht entschliessen, Mendelssohn einen ordentlichen Wirkungskreis zu bieten. Man gab ihm den Titel Generalmusikdirector, ein paar tausend Thaler Gehalt, und damit sollte er sich zufrieden geben, allen königlichen Befehlen gehorchen, »im Auftrag« componiren u. s. w. Mendelssohn hätte offenbar besser gethan, gänzlich zu brechen (woran er so oft war), denn nun, da er das nicht that, musste er so manches leisten, was über seine Kräfte ging und was ihn aufrieb. In demselben Brief vom 26. August 1843 heisst es: »Heut erhielt ich einen zweiten Brief, mit der Nachricht, dass der König im neuen Palais drei Vorstellungen in der zweiten Hälfte des Septembers haben will, nämlich 1) Antigone, 2) der Sommernachtstraum, 3) Athalia. . . . Grässlich habe ich nun bis dahin zu thun, da noch keine Partitur für den Abschreiber tauglich ist, von der Athalia die Ouvertüre noch fehlt, so wie die Instrumentation des Ganzen u. s. w. Ich habe aber doch geschrieben, ich würde kommen, und die Musik solle fertig sein!« —

Am 28. April 1844 schreibt Ritter Bunsen an Mendelssohn, der sich zu der Zeit wieder in Frankfurt aufhielt, er habe den König »sehr betrübt« durch seine Weigerung, die Eumeniden des Aeschylos zu componiren. Mendelssohn antwortet, dass er die musikalische Composition der Chöre für eine sehr schwere, vielleicht unausführbare Auf-

gabe halte, dass er »die Lösung derselben jedoch versuchen wolle«. Später wird ihm sogar zugemuthet, die Chöre in der zusammengezogenen und verkürzten Trilogie des Agamemnon, der Choëphoren und der Eumeniden zu componiren, was weit über den ursprünglichen persönlichen Auftrag des Königs ging. Am 21. October 1846 berichtet er, »er habe die ganze Liturgie für den König componiren müssen«. Dabei schreibt er am »Elias«, und zwei Stellen darin, die er noch einmal umarbeiten muss, machen ihm »unsägliches Kreuz«. — Rechnet man zu alledem die Anstrengungen und zum Theil lästigen Geschäfte seiner Leipziger Stellung, so wird man sich in der That nicht wundern dürfen, wenn Mendelssohn einerseits physisch zu Grunde ging, andererseits seinen Compositionen aus dieser Zeit manchmal das Mühsame, oder Unfrische, oder Kernlose anzumerken ist.

Im Jahre 1847 haben wir die Katastrophe. Der zarte Körper bricht zusammen. Noch einmal sucht Mendelssohn in der kräftigen Schweizer-Luft Erholung und Stärkung; aber es verfängt nicht mehr. Gebrochen und gealtert fand man ihn schon in Frankfurt nach seiner Schweizerreise, und auch in den letzten Briefen merkt man den Nachlass an frischem Muth. Er zahlt in Leipzig am 4. November, 38½ Jahr alt, der Erde den Tribut. —

Im Nachtrag zu Obigem hätten wir gern einige Stellen abgedruckt, die auf die Denk- und Gefühlsweise Mendelssohn's ein helles Licht werfen und namentlich beweisen, dass er von Natur heiter, zuweilen ausgelassen und besonders dem finstern Pietismus abgeneigt war. Allein der Raum nöthigt uns, die Leser auf die Briefe selbst zu verweisen, und wir führen nur eine kurze, auf religiöse Ansichten bezügliche Stelle an. Mendelssohn schreibt 1834 aus Düsseldorf an Prediger Schubring (der ihm hauptsächlich zum Texte des Paulus geholfen): »Man ist hier von fatalen Exemplaren umgeben, Predigern, die jede Freude sich und andern versalzen, trocknen prosaischen Hofmeistern, die ein Concert für Sünde, einen Spaziergang für zerstreuend und verderblich, ein Theater aber für den Schwefelpfuhl, und den ganzen Frühling mit Baumblüthen und schönem Wetter für ein Moderloch ausgeben. Du wirst ja von der Elberfelder Art gehört haben« . . . Man vergleiche aber noch Seite 184 und 450.

Den besten Uebergang von Mendelssohn dem Menschen zum schaffenden Künstler, und zu seinen Werken, bilden wohl die Mittheilungen über den Künstlercharakter des Mannes, welcher sich in den vorliegenden Briefen vielfach und schlagend documentirt. Die Gesinnung gegen die Kunst, die alle persönlichen Vortheile nebenaus setzende oder nur als Mittel betrachtende Denkungs- und Handlungsweise ist es, die uns beim Lesen der Briefe beständig in befriedigter Stimmung erhält und uns zeigt, wie der echte Künstler allezeit nur bedacht ist, das, was allein künstlerisch und allein von bleibendem Werth ist, in seinen Werken zum edeln und immer vollkommeneren Ausdruck zu bringen; und wie die Meister ihm stets als Vorbilder dienen.

Es ist schwer, unter den vielen hiehergehörenden Bemerkungen Mendelssohn's eine Wahl zu treffen. Greifen wir die nächst besten heraus. Hier eine Stelle (an Spohr S. 80), wo er über »Preisbewerbungen« schreibt: Die Ankündigung aus Wien »macht mir wieder das Gefühl recht lebhaft, wie unmöglich es mir sein würde, irgend etwas mit dem Gedanken an eine Preisbewerbung zu componiren — ich käme nicht bis zum Anfange, und wenn man zum Musiker sich müsste examiniren lassen, so bin ich überzeugt, ich wäre von vornherein abgewiesen worden, denn ich hätte nichts halb so gut gemacht, als ich könnte. Der Gedanke an einen Preis, oder eine Entscheidung macht mich zerstreut, und dennoch kann ich mich nicht so darüber hinwegsetzen, dass ich ihn ganz vergässe.« — Ueber seine Erfolge in England schreibt er an die Mutter (S. 151): »Ich kann wohl sagen, dass ich gerade jetzt gesehen habe, wie mir alles das eben nur zu Theil wird, weil ich mich bei meiner Arbeit nicht darum kümmere, was die Leute wollen, und loben und bezahlen, sondern um das, was ich für gut halte, und ich will mich nun um so weniger von dem Wege abbringen lassen. Darum ist allerdings auch mir dieser Erfolg lieb, und ich weiss um so sicherer, dass ich niemals das Geringste dafür thun will, so wie ich es bis jetzt niemals gethan habe.« Damit stimmt auch ganz ein späterer Brief (1841) an Dehn überein, wo er es ablehnt, auch nur indirect einen Artikel über seine Leistungen zu veranlassen.

Wie er von der Kunst immer wollte, dass sie auf den innern Menschen ausgehen solle, darüber findet sich kaum ein hübscherer Beleg als der Brief, den er an Moscheles nach London schreibt; derselbe hatte ihn ausgescholten, dass er eine Clavierspielerin nicht angehört habe; darauf antwortet er: »Glaubst Du, ich hätte die B. nicht gehört, weil sie nicht schön sei, oder weil sie so breite Aermel trägt? Es ist nicht der Grund, obwohl es allerdings auch gewisse Gesichter giebt, die nun und nimmermehr Künstler sein können, und die mir gleich so viel Kälte und Eis entgegenströmen, dass ich beim blossen Anblick erfrieren möchte. Aber warum soll ich denn diese oder jene Variationen von Herz zum 30sten Male mit anhören? Es macht mir weniger Vergnügen wie Seiltänzer und Springer; bei denen hat man doch den barbarischen Reiz immer zu fürchten, dass sie den Hals brechen können, und zu sehen, dass sie es doch nicht thun, aber die Clavierspringer wagen nicht einmal ihr Leben, sondern nur unsere Ohren, — da will ich keinen Theil daran haben. Hätte ich nur nicht immer das Unglück, hören zu müssen, das Publikum verlange es so; ich gehöre ja auch zum Publikum, und verlange gerade das Gegentheil.«

Ausnehmend hübsch finden wir die Stellen, wo Mendelssohn über die sogenannten »Umschwünge« oder Kunstrevolutionen schreibt. Wir müssen diese ganz hersetzen, nicht gerade um den conservativen Musiker zu kennzeichnen, als welcher Mendelssohn längst anerkannt ist, sondern weil es ein schaffender Künstler ist, der es sagt, weil von ihm selbst dabei die Rede ist, und weil seine Ausdrücke so einzig naiv und kräftig sind. Er schreibt an Fanny 1834 zuerst über ein Bild (S. 61). »Die Stimmung im Kunstwerk ist alltäglich, und da mag man's 20-mal mit bunten Farben aufputzen, es hilft nicht. So ist mir's nicht einmal recht, dass Du bei der Gelegenheit von Lafont vom Umschwung der Geige seit Paganini sprichst, denn solche Umschwünge kenne ich nicht in der Kunst, nur allenfalls in den Leuten, und ich denke, Dir würde an Lafont dasselbe missfallen haben, wenn Du ihn vor Paganini's Auftreten gehört hättest, und Du müsstest andrerseits seine guten Seiten nicht weniger loben, nachdem Du den andern gehört hast. Man hat mir hier soeben ein Paar neue französische musikalische Zeitungen gezeigt, wo sie immer von einer révolution du goût und einer musikalischen Umwälzung sprechen, die seit einigen Jahren stattgefunden habe und wobei ich auch eine schöne Rolle spielen soll, — mir wird sehr übel bei so etwas. Ich denke dann immer, dass man fleissig sein soll, und arbeiten, »vor-

nehmlich keinen Menschen hassen und die Zukunft Gott überlassen«« . . . Noch näher geht Mendelssohn auf die Frage einer »Reform« in einem Brief an Rebecka ein (S. 72): »Sieh, ich meine zwischen Reform, Reformiren und Revolution u. s. w. sei ein grosser Unterschied. Reformen sind das, was ich in allen Dingen, in Leben und in Kunst, und in Politik, und in Strassenpflaster und Gott weiss wo nicht, wünsche und liebe; denn eine Reform ist lediglich gegen Missbräuche negativ und schafft nur das weg, was im Wege steht; ein Umschwung aber, durch welchen das, was früher gut war (wirklich gut war), nun nicht mehr so ist oder sein soll, ist mir das Allerunausstehlichste und ist eigentlich nur die Mode« . . . »Das ist es aber, was jene Franzosen, von denen ich sprach, durchaus nicht ahnen, dass alles Alte, Gute neu bleibt, wenn auch das Hinzukommende anders werden muss als das Alte, weil es eben von neuen oder andern Menschen ausgeht. Sie sind inwendig dieselben Alltagskinder wie die andern, und haben nur auswendig gelernt, dass was Neues kommen müsste, und nun suchen sie es zu machen, und wenn Einer mal kümmerlich applaudirt oder gestochen wird, so denkt er gleich, die révolution du goût sei da. Deshalb geberde ich mich so schlecht, wenn sie mir, wie Du sagst, die Ehre erzeigen, mich unter die Leiter dieser Bewegung zu stellen, weil ich wohl weiss, dass das ganze Menschenleben dazu gehört, sich selbst ordentlich auszubilden (oft reicht's nicht zu), weil kein Franzose und kein Journal weiss und wissen soll, was die Zukunft bringt und giebt, — weil man, um Anderer Bewegung zu leiten, vor allem selbst in Bewegung sein muss, und weil man durch dergleichen Betrachtungen zurück schaut, nicht vorwärts, und nur durch Arbeiten weiter kommt, nicht durch Gerede, was jene nicht glauben.«

Den deutschen Musiker muss es ferner besonders freuen, wenn er aus der Feder eines namhaften schaffenden Künstlers Bekenntnisse liest, wie die in einem Brief an David niedergelegten: »Meine Symphonie soll gewiss so gut werden, wie ich kann; ob aber populär, ob für die Drehorgel, das weiss ich freilich nicht; — ich fühle, dass ich mit jedem Stück mehr dahin komme, ganz so schreiben zu lernen, wie mir's ums Herz ist, und das ist am Ende die einzige Richtschnur, die ich kenne. Bin ich nicht zur Popularität gemacht, so mag ich sie nicht erlernen oder erstreben, oder wenn Du das unrecht findest, so sag' ich lieber ich kann sie nicht erlernen.« Wenn Mendelssohn freilich in demselben Briefe über die gute Gesinnung junger Musiker klagt, die zugleich gründlich Verfehltes und Langweiliges machen, so kann man das nur seiner Bescheidenheit zuschreiben, welche nicht erkennen wollte, wie hoch sein Talent über dem Talent Jener stand, die das Beste wollten, aber aus Mangel an Erfindung nicht konnten. Anderntheils verschweigt Mendelssohn auch nicht, dass es gute Talente mit sehr gemeinem Streben giebt; er findet es aber nicht nöthig über diese sich erst noch weiter auszulassen.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Ludwig Norman. Zwei Charakterstücke für Pianoforte. Op. 1. Leipzig, Kistner. Pr. 20 Ngr. — Vier Charakterstücke für Pianoforte. Op. 2. Ebend. Pr. 15 Ngr. — Sonate für Clavier und Violine. Op. 3. Ebend. Pr. 1⅓ Thlr. — Trio für Clavier, Violine und Violoncell. Op. 4. Ebend. Pr. 2⅔ Thlr. — Vier Fantasiestücke für Clavier. Op. 5. Ebend. Pr. 20 Ngr. — Fünf Tonbilder im Zusammenhang für Clavier und Violine. Op. 6. Ebend. Pr. 1⅓ Thlr. — Drei Clavierstücke zu vier Händen. Op. 7. Ebend. Pr. 27½ Ngr. — Capriccio über zwei schwedische Volkslieder für Clavier. Op. 8. Ebend. Pr. 27½ Ngr. — Quartett für Clavier, Violine, Viola und Violoncell. Op. 10. Ebend. Pr. 3⅓ Thlr. — Albumblätter, kleine Tondichtungen für Clavier. Op. 11. Ebend. Pr. 20 Ngr.

D. Der Componist der oben aufgezählten Stücke ist nicht Deutscher; er hat früher einmal schwedische Volkslieder herausgegeben, schreibt als Op. 8 ein Capriccio über zwei solche, die Widmungen auf fast allen Titeln der Stücke enthalten schwedische Namen und wir schliessen daraus wohl mit Recht auf die Herkunft des Verfassers, dessen persönliche Verhältnisse uns unbekannt sind.*) Doch sieht man bald, dass er die Ausbildung und Pflege der musikalischen Technik und Factur durchaus der deutschen Schule verdankt und sich dem Einflusse derselben auch über das rein Technische hinaus hingegeben hat; in beiden Hinsichten seinem nordischen Landsmann Niels Gade vergleichbar. Was uns nun aber in Gade's Werken, besonders denen seiner ersten Periode, so sehr fesselt und erfreut, das ist nicht blos, ja sogar nur zum geringsten Theile die sichere Handhabung des Formellen, sondern der fremdartige Charakter, das Gepräge nordischer Nationalität, die Wärme individueller Empfindung, der Reichthum neuer Melodien und harmonischer Wendungen, alles dies giebt den früheren Werken Gade's einen bestimmten Charakter, der ihm eine selbständige Stellung unter den besten Meistern des Jahrhunderts sichert. Wir wünschten und hofften nun in Norman auch nach dieser Richtung eine Analogie mit Gade finden zu können. Wirklich wird man sich, wenn man die zahlreichen Claviercompositionen durchgeht, vielfach von einer fremdartigen Weise angeweht fühlen und die Erinnerung an Gade wird an mehr wie einer Stelle wach werden. Da aber Norman nach Intensivität seines Talents und Originalität seiner Conceptionen kein Gade ist, so ist es ihm auch weniger gelungen, den mächtigen deutschen Einflüssen gegenüber seine persönliche und nationale Eigenthümlichkeit überall zu bewahren; die Meister der neueren Musikepoche klingen überall durch. Dieser im Allgemeinen modern deutsche Charakter, der aber stellenweise durchzogen und näher bestimmt wird von einem fremdartigen Elemente, mag Norman's Stücke von denen anderer jetzt Lebender unterscheiden; einen bestimmten Styl wird man in dieser Eigenthümlichkeit derselben nicht finden wollen; vielmehr wird ihn die Kunstgeschichte, nachdem sie Mendelssohn, Schumann, und nach einer Richtung hin auch Gade als die eigentlichen Chorführer der modernen Stylepoche hingestellt hat, den besseren unter den Nachahmern beizuzählen haben. Allein trotzdem verdienen die Werke desselben, aus reinem Geschmacke und echt künstlerischem Streben hervorgegangen, unsere Aufmerksamkeit; der fliessende Zug der Melodie, die Wärme und das Streben nach tieferem poetischem Ausdrucke, die feine Detailarbeit und die geschickte und angemessene Behandlung der instrumentalen Technik, die nie einem blos virtuosen Zwecke dient, alles dies wird im Gemüthe des Ausführenden Anregung und häufig Befriedigung hervorrufen. Dabei machen wir die Bemerkung, dass der Componist, so sicher und frei er alle Formen handhabt, sich doch in der Form des kleinen Charakterstücks am ungezwungensten und behaglichsten bewegt und hier unser Interesse an der Erfindung am ehe-

*) Norman ist ein geborener Schwede. D. Red.

sten wach zu halten weiss, während für die grössere Form des Sonatensatzes dieselbe nicht immer ausgiebig genug erscheint und die nichtsdestoweniger erstrebte Mannigfaltigkeit der Motive sich nicht immer als natürlich und nothwendig darstellt. Unter jenen kleineren Stücken erscheinen uns dann wieder die humoristisch belebten, sowie sanft und weich klagenden gelungener und mehr wirklich dem Innern entsprungen, wie die von anderer Empfindungsweise. Dabei ist endlich nicht zu verschweigen, dass die Mannigfaltigkeit dargestellter Empfindungen nicht im Verhältnisse zu der grossen Anzahl der Compositionen steht; man wird, nachdem man einige Hefte durchgespielt hat, in den folgenden weder nach der Seite melodischer Erfindung, noch des inneren Gehaltes viel Neues finden, und ebensowenig ist eine eigentliche Fortentwickelung in den von Op. 1 bis Op. 11 vorgeschrittenen Werken zu gewahren, abgesehen von der äusserlichen, dass er in Op. 10 in der Benutzung von vier Instrumenten sich eine höhere Aufgabe gestellt hat.

Unter den für Clavier allein bestimmten Stücken glauben wir auszeichnen zu sollen die Charakterstücke Op. 2 (wir bitten die Verlagshandlung um Belehrung über die grammatische Construction der Aufschrift auf dem Titelblatte) und das Capriccio Op. 8. Erstere sind meist einsätzig und liedförmig; das erste (A-dur C), ein anmuthiges Auf- und Abweben, in welchem sich kleine Achtelfiguren hübsch und fein zu melodischem Zusammenhange gestalten; Nr. 2 (G-moll 3/4) bringt eine getragene sehnsüchtige Melodie, in welcher jener nordische Ton anklingt; belebt und rührig ist Nr. 3 (F-dur 3/4), in dessen weiterem Verlaufe eine zartere Melodie originell und hübsch eingeführt wird; einen Contrast zu diesem bildet Nr. 4 (A-dur 12/8), ein sanftes und beruhigendes, aber weniger originelles Stück. Das Capriccio über zwei schwedische Volkslieder beginnt mit einer unruhigen, stellenweise leidenschaftlich bewegten Einleitung, welcher ein dem ersten Liede entnommenes Motiv zu Grunde liegt (F-moll 3/4); dann folgt das erste Lied (Andante tranquillo, F-moll 6/8), interessant durch den Wechsel von Dur und Moll, und die eigenthümliche Variation der Stimmung in den einzelnen Perioden. Das Thema wird zweimal geschmackvoll und geschickt variirt, dann werden wir wieder zu der unruhigen Bewegung der Einleitung geführt und durch diese hindurch zu einer dritten Variation von markirtem kräftigem Ausdrucke, welche reich an originellen Zügen ist und in den abgesetzten und in verschiedener Kraft wiederholten Motiven einen Charakter von Unwillen und Heftigkeit glücklich darzustellen scheint. Dieselbe geht zum Schluss verklingend in F-dur über, das Thema klingt leise wieder an, unerwartete harmonische Folgen erregen unsere Spannung, die Bewegung wächst, und das zweite Lied (A-moll 3/4, Allegro moderato) setzt ein, scharf markirt und rhythmisirt (es ist der Polonaisenrhythmus) und fremdartig modulirt. Zwei Variationen documentiren des Componisten Geschicklichkeit in contrapunktischer Behandlung; dann wird das Thema zu vollen Akkorden wieder gebracht, woran sich Anhänge schliessen, die das Hauptmotiv des Liedes weiter durchführen; hier ist die Modulation etwas herb und manchen mag auch die an dieser Stelle etwas gelockerte Form stören. Noch einmal klingt das erste Lied an, dann gewinnt das zweite wieder die Oberhand und führt zu glänzendem Abschlusse. — Auch die beiden Stücke Op. 1 sind lebhaft und unterhaltend, originell namentlich das zweite, welches die seltsame und wohl entbehrliche Ueberschrift »der Sonntagsritt« trägt; die Phantasiestücke Op. 5 lassen, wenn wir auf den inneren Gehalt sehen, gegen die früheren eine Abnahme der Productivität erkennen, und einen eigentlichen Fortschritt haben wir auch in den Albumblättern Op. 11 nicht entdecken können, so wenig wie in den drei vierhändigen Stücken Op. 7, von denen wir das marschartige dritte hervorheben, im Ganzen aber nur sagen können, dass sie wohlklingend und formgerecht gemacht sind. — Mit mehr innerem Antheile erfunden und mit mehr Sorgfalt ausgearbeitet sind die »5 Tonbilder im Zusammenhange« für Clavier und Violine Op. 6, Stimmung und Gehalt erscheinen hier reicher und eigener und wir werden häufiger wie in den übrigen Stücken an das oben bezeichnete nationale Element erinnert, wie wir es aus Gade kennen. Den Vorzug verdienen die beiden ersten Stücke, besonders haben wir das erste (E-moll 6/8, Allegro ma non troppo) liebgewonnen, ein poetisch anregendes Stück, in dem Wechsel von getragenen Viertel- und lebhaften Achtelmotiven sehr wirksam; auch das weiche Zwischenstück in E-dur ist hervorzuheben. In dem zweiten Stücke interessirt uns die frische muntere Melodie (E-dur C), die nicht ohne eigenthümlichen Charakter ist; auch die übrigen enthalten interessante Züge in ziemlicher Anzahl, wenngleich sie sich in ihrer ganzen Anlage nicht so bestimmt von andern ähnlichen Stücken unterscheiden.

Von den drei grösseren Werken, über die im Allgemeinen oben schon ein Wort gesagt wurde, ist die Sonate für Clavier und Violine (D-moll, Op. 3) das am wenigsten hervorstechende; sie kann höchstens von der durch Studien erlangten Fertigkeit des Componisten zeugen, in dieser Form und für diese Combination zu schreiben, giebt aber noch nirgendwo den Beweis, dass er auch im Stande sei, dieselbe frei zur Darstellung eigener Ideen zu verwenden; die Erfindung erscheint sogar bei dem sich anzuthuenden Zwange fast gelähmt, besonders an Stellen, wo es sich um Verbindung der Theile und Durchführung der Themen handelt. Am leichtesten wird man sich noch mit dem ersten Satze befreunden, der, ohne neu zu sein, eine lebendige Bewegung festhält; das Andante (B-dur) und der letzte Satz sind so ziemlich ohne alles Interesse. — Ungleich höher steht uns das Trio (D-dur, Op. 4), in welchem besonders die beiden ersten Sätze viel reicheren Gehalt zeigen; ja wir stehen nicht an, den zweiten Satz desselben (Intermezzo 3/4 D-dur) als unter allen besprochenen Compositionen Norman's ganz besonders hervorragend zu bezeichnen und ihn ähnlichen Mendelssohn'schen Sätzen, von welchen ohne Zweifel die Anregung dazu ausgegangen ist, anzureihen; es ist ganz jener anmuthige humoristische Charakter, dabei feine Detailarbeit und hübsche Klangwirkungen, neben denen dann wieder das eigenthümliche Element, von dem früher die Rede war, sich bemerkbar macht. Auch die Themen des ersten Satzes haben einen echt musikalischen Gehalt und einen breiten vollen Zug, und im Adagio (G-moll 3/4) ist besonders das zweite Thema nicht ohne originellen Charakter. Im Uebrigen können wir auch in diesem Werke der Bemerkung uns nicht verschliessen, dass die grössere Form nicht in jener freien selbständigen Weise behandelt und ausgefüllt ist, in welcher uns das Ganze als aus einem Gusse gearbeitet und jede einzelne Periode als organisch aus dem Keime hervorgewachsen erscheint; an vielen Stellen ist Reflexion und Absichtlichkeit zu ersichtlich, und die Verflechtung und Entwicklung geschieht gar häufig mit oft gehörten stereotypen Wendungen, statt mit selbständigen neuen Gedanken. In dieser Beziehung ist uns besonders der letzte Satz als der schwächste erschienen, der zwar eine lebendige und kräftige Bewegung mit Glück festhält, in welchem wir aber kaum einen

neuen und durchschlagenden Gedanken entdeckt haben. — In dem Clavierquartett (Op. 10) knüpft sich das Interesse zunächst an die Behandlung des Instrumentalen, in welcher sich zeigt, dass der Componist die in dieser Gattung maassgebenden Meister sorgfältig studirt hat und aus eigener Erfahrung die verschiedenen Nüancen der Klangwirkung bei dieser Zusammenstellung sehr wohl kennt; mag er nun die drei Instrumente selbständig dem Clavier gegenüberstellen, oder sie einzeln mit demselben concertiren lassen, oder sie alle in freierer Weise zur Verstärkung und Verzierung verwenden, überall ist die Wirkung eine natürliche und angemessene. Im Uebrigen wird uns auch hier weniger die Arbeit im Grossen interessiren, in welcher sich der Componist fest und sicher, aber nicht eigenthümlich und neu zeigt, als vielmehr die Themen, überhaupt das, was auf Erfindung beruht; hier begegnet uns denn wieder manches Eigenthümliche neben Anderem, was zwar von der Leichtigkeit, weniger aber der Originalität der Erfindung Zeugniss giebt; und verglichen mit Norman's früheren Werken, lernen wir nicht eben neue Seiten seines Gemüthslebens in diesem Quartette kennen. In dem erregten, aber pathetischen ersten Satze (E-moll 𝄵) wird besonders das zweite Thema das Interesse auf sich ziehen, sowie an vielen Stellen desselben eine gewisse Wärme des Empfindens wohlthuend berühren wird. Ein Andantino con moto (C-dur 3/4) ist anmuthig gedacht und in den Modulationen stellenweise eigenthümlich und fein; ein Zug von Humor, dem hier und da etwas Sehnsüchtiges beigemischt ist, durchweht das Stück. Ein kurzes Andante sostenuto (A-moll 𝄵) giebt nur in langsamem Tempo das Thema des letzten Satzes an, in mannigfaltiger Modulation gesteigert und die Erwartung erregend; dieses setzt dann im letzten Satze (E-dur Allegro molto) breit und kräftig ein und interessirt durch den Wechsel der Motive und des Rhythmus; aber freilich weder dieses noch das zweite sind neu und prägnant genug, um dieses Interesse durch das ganze Stück hindurch rege zu erhalten, und die zuweilen etwas gewaltsame Modulation stört ebenfalls und verhindert den Eindruck einer einheitlichen Stimmung. Von der musikalischen Routine des Componisten im Einzelnen, der Geschicklichkeit, Erwartung zu erregen und besonders den Abschluss so zu gestalten, dass wir mit einer Art von momentaner Befriedigung entlassen werden, giebt auch dieser Satz hinlängliches Zeugniss.

Wir sahen den Componisten, im Besitz alles dessen, was zu erlernen ist, mit Leichtigkeit erfinden und gestalten und in Folge geläuterten Geschmacks und guter Vorbilder sich vor Trivialität bewahren; dabei gewahrten wir Züge einer eigenthümlichen und nationalen Empfindungsweise; mussten jedoch die Bemerkung machen, dass in dem Reichthum uns vorliegender Erzeugnisse nicht die demselben entsprechende und zu erwartende Mannigfaltigkeit der Erfindung uns entgegentritt, vieles den Eindruck entweder des Reflectirten oder des Gehaltlosen und Phrasenhaften macht, das Interesse bei den folgenden Werken nicht wächst, sondern abnimmt. Daraus scheint sich von selbst der an den Componisten zu richtende Rath zu ergeben, den wir hiermit ausgesprochen haben wollen, dass derselbe nicht zu viel schreibe, dass er sich wo möglich nicht hinsetze, um zu schreiben, sondern dies nur thue, wenn eine wirkliche innere Erregung, die nach Gestaltung verlangt, ihn dazu treibt. Andernfalls läuft er Gefahr, der Verflachung zu verfallen und den Keim von nationaler Eigenthümlichkeit, den wir verschiedentlich hervorheben durften, vollends zu ersticken.

Eine Abhandlung über Aristoxenus.

E. K. Der Philologe Herr Dr. Paul Marquard hat eine »Dissertatio inauguralis«: »De Aristoxeni Tarentini Elementaris harmonicis« drucken lassen, über welche diesen Blättern wohl zukommt, ihren Lesern einige Mittheilungen zu machen.

Die Kunde von der altgriechischen Musik ist mehr Sache der Philologen als der Musiker, weil nur wissenschaftliche Bücher erhalten, musikalische Kunstwerke dagegen bis auf wenige ungewisse Spuren untergegangen sind. So ist dann die nächste Aufgabe, jene hinterlassenen Wissenschaftslehren kritisch und hermeneutisch zugänglich zu machen. Beides ist bisher ungenügend geschehen, und es haben auch die besseren Arbeiten dieses Faches für den Mangel kritischer Grundlagen nicht Ersatz bieten können. Einen Beitrag zur Fortführung der philologischen Untersuchungen und somit zu kritischer Textbegründung sucht die vorliegende Dissertation zu geben, welche wir, was Darstellung und Sprache angeht, als Zeugniss einer tüchtigen Kraft begrüssen, die die günstigsten Hoffnungen für die Zukunft des Verfassers erregt.

Die Schrift ist bemüht, den Thatbestand einer der ältesten uns überlieferten Musiktheorien festzustellen. Dass Aristoxenus von Tarent, der in Alexander's d. Gr. Zeit lebte, eine Schrift »Elemente der Harmonik« geschrieben, ist unzweifelhaft; ob sie in der Gestalt, wie sie uns heute vorliegt, von ihm herrührt, ist die Frage.

Nun zeigt sich erstlich, dass das Ueberlieferte lückenhaft ist, indem eine von dem scharfsinnigen und zuverlässigen Gelehrten Porphyrius (250 n. Chr.) angeführte Stelle des Aristoxenus neben den uns überlieferten Worten noch einen längeren polemischen Zusatz enthält, der in unseren Ausgaben fehlt (Marquard S. 5). Wichtiger erscheint ein Anderes, dass nämlich die Bücher nicht nur lückenhaft, sondern in verwirrter Anordnung auf uns gekommen sind. Unser Verfasser weist nach, dass durchgehends das erste und zweite Buch vertauscht, daneben aber auch manche unnütze oder unerklärliche Wiederholungen desselben Inhalts durch beide Bücher verbreitet seien, ja sogar die Disposition »Geschlechter, Intervalle, Systeme, Klänge, Töne, Verwechslung« in beiden Büchern völlig dieselbe sei, bis auf die Umstellung »Klänge, Systeme« und den Zusatz »Melopöie« [Melodik*)] im zweiten Buche (Marquard S. 17). Beide erste Bücher können daher, wie der Verfasser entscheidet S. 19, nicht von demselben Autor herrühren. Die Auskunft, man möge bei Porphyrius erstes statt zweites Buch lesen, genügt nicht wegen anderer Citate (S. 12); ein anderer Ausweg, es möge etwa eines die verbesserte Ausgabe des anderen sein — welcher uns einst beim ersten Lesen beifiel — ist bei der Ungleichheit des Werthes, indem Einiges im ersten, Anderes im zweiten Buche besser gesagt ist (Marquard S. 23), nicht hülfreich.

So weit fühlen wir uns genöthigt, der treffenden Argumentation des Verfassers im Ganzen beizustimmen. Einen anderen Einwurf wider die Aechtheit, den Marquard S. 14 geltend macht, dass nämlich, wenn mehrmals (Aristoxenus S. 47, 59, 60, 62, 73) gegnerische Zweifel im Text erwähnt und widerlegt würden, dieses zur systematischen Darstellung des anerkannt tüchtigen und sorgfältigen Systematikers nicht passe, daher unächt sein müsse — diesem Einwurf vermögen wir nicht beizupflichten, da Aristoxenus, wie jeder aufmerksame Leser bald bemerkt, fast jedem Capitel seines Lehrbuches einen polemischen Eingang oder Schluss giebt, wie auch der Verfasser selbst S. 17 Z. 23 und S. 18 Z. 13 zugestehen muss. Schwer-

*) μελοποιία, was in vielen neueren Büchern fälschlich übertragen ist in Melopoie oder gar Melopöe nach dem französischen mélopée.

lich möchte also selbst eine ungehörige Polemik ein Zeugniss für oder wider abgeben. Was sonst noch Grammatisch-Philologisches für jenen Einwurf geltend gemacht wird, S. 14 unten, dem möchten wir entgegnen, dass ja einzelne Corruptelen wohl Statt haben können, ohne dass des Ganzen Aechtheit dadurch fraglich werde, wie auch Marquard S. 31 zugiebt.

Als Ergebniss seiner Forschung stellt der Verfasser S. 28 hin: dass aus irgend einem Original ein Excerptor, dessen bestimmte Tendenz wir nicht erkennen, das heute Vorhandene excerpirt und in ein äusserliches Ganzes gefasst habe. So wäre dann das Ergebniss (S. 35) ein negatives: den ächten Aristoxenus haben wir nicht, sind also nicht sicher, ob die mit seiner berühmten Autorität gestützten Grundlagen der griechischen Musiktheorie wirklich ihm zuzuschreiben sind. — Dass sie aber den Thatbestand der griechischen Harmonik wirklich enthalten, kann gleichwohl nicht bezweifelt werden, da alle folgenden Zeitalter bis herab auf Manuel Bryennius (1330) sich auf diesen Thatbestand berufen, sei es beistimmend oder widersprechend. Was also der Verfasser am Schlusse S. 40, VIII aufstellt, dass eine Geschichte der griechischen Musik unmöglich sei: das kann man anerkennen, sofern man den höchsten Maassstab eigentlicher Geschichtschreibung anlegt; geschichtliches Material aber liegt, obwohl in Trümmern, doch für die Musik eben so anschaulich vor wie für andere Kunstwissenschaften. Und wenn das gewünschte Ziel bisher von Forkel bis Ambros noch nicht erreicht ist, so sind eben jetzt jugendliche Kräfte vorhanden, die mit eben so exacter als genialer Kritik bemüht sind, dieses dunkle Gebiet aufzuhellen. Solche mühevolle Arbeit gelangt, wenn jemals, doch immer später zum Gipfel, als poetische und philosophische Erfindungen: dafür sind sie dann desto fester und nicht von jedem Hauch neuer Lehre umzustossen. Auch unser Verfasser hofft, auf diesem Gebiete weiterforschend noch reichere Ergebnisse zu finden: möge seiner tüchtigen Kraft auch das Glück nicht fehlen, um — gegen seinen eigenen Zweifel S. 40, VIII — dereinst auch für die Geschichte positive Resultate zu erringen.

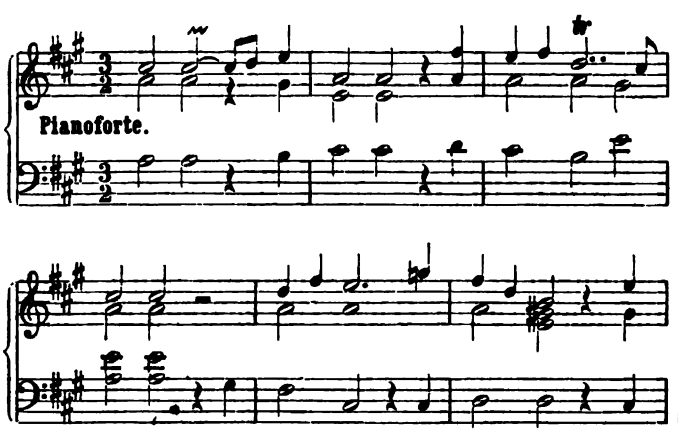
Eine Sarabande von Händel.

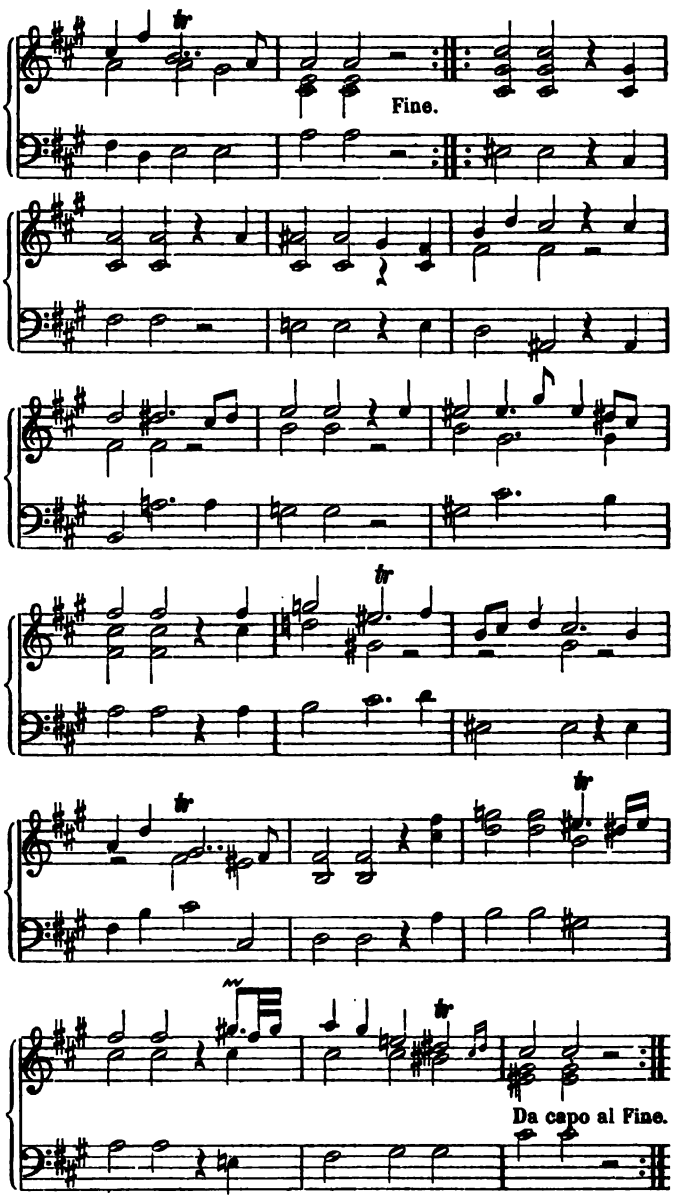
Wie wir bereits in der vorigen Nummer mittheilten, hat der Pianist Herr Mortier de Fontaine eine bisher unbekannte Claviercomposition von Händel, Partita betitelt, aufgefunden und in Concerten gespielt. Der genannte Herr war nun so freundlich, uns das kürzeste Stück daraus, eine Sarabande, mitzutheilen. Indem wir dieselbe hier zur Kenntnissnahme unserer Leser abdrucken, bringen wir dem Herrn Einsender zugleich unsern besten Dank dar.

Die Red.

Sarabande

von G. F. Händel.





Nachrichten.

Am 22. August fand im Aachener neuen Kurhause ein grosses Concert unter der Leitung des dortigen Directors Wüllner statt, wobei Haydn's »Schöpfung« unter Mitwirkung der Frau v. Marlow aus Stuttgart und der Herren Gunz aus Hannover und Hill aus Frankfurt a. M. aufgeführt wurde. — Am 6. und 7. September hatte daselbst der »Rheinische Sängerbund« ein Gesangfest veranstaltet, wobei 62 in- und ausländische Vereine mit 1100 Sängern betheiligt waren. In künstlerischer Hinsicht interessant war dabei ein Concurs, welcher zwischen 2 belgischen, dann einem holländischen und einem Kölner Männergesangvereine stattfand. Der Preis musste durch die beste Ausführung eines sehr schwierigen, von F. Hiller eigens zu diesem Zwecke componirten Gesangstückes errungen werden. Die Belgier gewannen ihn. — Im Montagsconcerte wurde ein Doppelchor aus Oedipus von Mendelssohn, F. Möhring's »Deutscher Schwur und Gebet«, M. Bruch's »Römischer Triumphgesang« und Lachner's »Sturmesmythe« gesungen.

Zur Feier des Geburtsfestes des Kaisers von Oesterreich wurde in Salzburg unter der Direction von Hans Schläger ein Concert gegeben, in welchem die Herren Joachim und David, dann Herr Bennewitz, Frau Bennewitz-Mick und Frl. Binder (Pianistin aus Wien) mitwirkten. Das Programm bestand aus der Volks-Hymne von Haydn, der Ouvertüre zu Medea von Cherubini, der Hymne für Sopran-Solo von Mendelssohn, der Gesangsscene von Spohr, dem Gmoll-

Concert von Mendelssohn, der Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit von Mozart, der Symphonie für Violine und Viola mit Orchester von Mozart, dem Marsch und Chor aus Tannhäuser von R. Wagner. — Die genannten Herren im Verein mit dem Cellisten Hegenbarth haben ausserdem die Musikfreunde Salzburgs mit Quartettsoiréen erfreut.

In Bremen hat das Musikleben durch den Künstlerverein wieder begonnen. Am ersten Abend kam ein neues Clavierconcert von Streudner zur Aufführung, welches vom »Bremer Sonntagsblatt« sehr gelobt wird. — Die Singakademie will in dieser Saison Beethoven's grosse Messe und Mendelssohn's Elias aufführen. Im Gesangverein des Herrn Engel ist Meinardus' Oratorium »Gideon« in Vorschlag gebracht worden.

In Wien geht nunmehr die Frage eines Neubaues für das Conservatorium ihrer Erledigung, resp. der Ausführung entgegen. Der Kaiser hat der Gesellschaft der Musikfreunde eine Baufläche von 790 Quadratklaftern geschenkt und der Bau soll im Jahre 1864 beginnen. Wenn es bei einer Anstalt so ist wie bei einem einzelnen Menschen, bei dem nach Goethe's Ansicht zuerst die äussere Erscheinung geregelt und zum Anstand erhoben werden muss, bevor der innere Mensch gedeihen kann, so wird das Wiener Conservatorium noch seine tüchtigen Tage erleben.

Im Verlag von Wilh. Koch in Königsberg ist eine Broschüre »Ueber Mendelssohn's Walpurgisnacht« von Dr. Friedrich Zander erschienen.

Leipzig. Herr Paul Mendelssohn in Berlin hat einen Theil des Ertrags der «Reisebriefe« seines verewigten Bruders Felix, und zwar 1500 Thlr., dem Rath der Stadt Leipzig mit der Bestimmung übergeben, dass dieses Capital unter dem Namen Felix Mendelssohn Bartholdy-Stiftung von ihm verwaltet und die Zinsen alljährlich am 3. Febr., dem Geburtstage des Verewigten, an zwei Witwen von Mitgliedern des hiesigen Stadtorchesters vertheilt werden sollen. — Wie würde Mendelssohn sich freuen, wüsste er, dass seine schmucklosen brieflichen Ergiessungen so schöne Früchte der Liebe hervorbringen!

— In der musikalischen Abendunterhaltung des Conservatoriums am 4. September liessen sich der Violinist Herr Langhans und seine Gattin, Frau Louise Langhans, (Pianistin) von Hamburg hören.

— Das erste Concert des Gewandhauses findet am 8. October statt und wird u. A. die 5. Symphonie von Beethoven gespielt werden. Eine Engländerin, Miss Parepa aus London, wird sich mit Gesangsvorträgen vernehmen lassen.

— Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 19. September: »Jauchzet dem Herrn alle Welt« (A dur) von Mendelssohn. »Lass stets dein Reich sich mehren« von Ph. E. Bach. Kirchenmusik am 20. September: »Du Hirte Israel« etc., Chor und Choral von S. Bach.

ANZEIGER.

[210] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau.**

Soeben erschien:

Auswahl englischer Madrigale

aus dem 16. und 17. Jahrhundert

für gemischten Chor.

(4-, 5- und 6stimmig.)

Mit deutscher Uebersetzung der Texte von Fanny von Hoffnass und Heinrich von St. Julien.

Herausgegeben von

JULIUS JOSEPH MAIER,

Custos der musikalischen Abtheilung der Kgl. Bibliothek zu München.

In drei Heften:

Erstes Heft: Partitur und Stimmen . . . . 1 Thlr. 15 Ngr.
(Stimmen apart 25 Ngr.)
Zweites Heft: Partitur und Stimmen . . . . 1 - 20 -
(Stimmen apart 1 Thlr.)
Drittes Heft: Partitur und Stimmen . . . . 1 - 20 -
(Stimmen apart 1 Thlr.)

Unter der Presse befindet sich:

JOH. SEBASTIAN BACH,

Magnificat

(in D)

bearbeitet von

Robert Franz.

Partitur, Clavier-Auszug, Orchester- und Singstimmen.

[211] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

SONATEN

für das Pianoforte

von

J. L. DUSSEK.

Neue sorgfältig revidirte Ausgabe.

		Thlr. Ngr.			Thlr. Ngr.
Nr. 1. B dur.	Op. 9 .	— 15	Nr. 20. A dur. Op. 43 . .	— 20	
- 2. C dur.	- 9 .	— 18	- 21. Es dur. Op. 44 (Muzio Clementi gewid.)	1 —	
- 3. D dur.	- 9 .	— 16			
- 4. A dur.	Op. 10 .	— 15	- 22. B dur.	Op. 45 .	— 22
- 5. G moll.	- 10 .	— 12	- 23. G dur.	- 45 .	— 18
- 6. E dur.	- 10 .	— 16	- 24. D dur.	- 45 .	— 20
			- 25. D dur.	Op. 47 .	— 16
- 7. G dur.	Op. 20 .	— 10	- 26. G dur.	- 47 .	— 16
- 8. C dur.	- 20 .	— 12	- 27. Fis moll. Op. 61. (Elégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate.)		— 20
- 9. F dur.	- 20 .	— 10			
- 10. A dur.	- 20 .	— 10			
- 11. C dur.	- 20 .	— 10			
- 12. Es dur.	- 20 .	— 10			
- 13. B dur.	Op. 23 .	— 16	- 28. D dur. Op. 69 . .	— 18	
- 14. B dur.	Op. 35 .	— 20	- 29. As dur. Op. 70. (Le retour à Paris.) .	1 5	
- 15. G dur.	- 35 .	— 20			
- 16. C moll.	- 35 .	— 20	- 30. Es dur. Op. 75. .	1 —	
- 17. G dur.	Op. 39 .	— 16	- 31. F moll. Op. 77. (L'invocation.) . . .	1 —	
- 18. C dur.	- 39 .	— 16			
- 19. B dur.	- 39 .	— 18	- 32. F dur. (La chasse.)	— 10	

[212] **Localveränderung.**

Das Musikalien-Verlagsgeschäft und Antiquariat von **A. Lavinée** in **Paris**, früher Rue Notre Dame des Victoires, Nr. 46, befindet sich von jetzt an **Rue des St. Pères, Nr. 11.**

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 30. September 1863. **Nr. 40.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ein Brief M. Hauptmann's über Helmholtz's »Tonempfindungen«. — Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 (Schluss). — Mehrere noch ungedruckte Briefe Beethoven's. — Bericht aus Görlitz. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Ein Brief M. Hauptmann's über Helmholtz's „Tonempfindungen".

Im Anfange dieses Jahres wurde ich aufgefordert, das Buch von Helmholtz über Tonempfindungen, insbesondre seinen musikalisch-theoretischen Theil einer Besprechung zu unterziehen. Ich motivirte meine Ablehnung dieses Antrages in einem längeren an meinen Freund Otto Jahn gerichteten Briefe. Der wiederholten Aufforderung, diesen Brief veröffentlichen zu lassen, habe ich meine Einwilligung nicht versagen wollen, wie ich es auch geflissentlich unterlassen habe, durch irgendwelche Aenderungen den Charakter dieser vertrauten, ursprünglich keineswegs für die Oeffentlichkeit bestimmten Mittheilung zu verwischen.

Moritz Hauptmann.

Herrn Professor Otto Jahn in Bonn.

Leipzig, den 5. März 1863.

Sehr verehrter lieber Freund!

Herr Dr. A. Schöne bringt mir Ihre lieben Grüsse und sagt mir, dass Sie eine Besprechung des Buches von Helmholtz »über Tonempfindungen« in der Härtel'schen Zeitung wünschenswerth finden und dass dieselbe wohl von mir geschehen könne. Dass ich eine solche auf Niemands Anregung lieber unternehmen würde, als auf die Ihrige, können Sie glauben; und doch habe ich Bedenken dabei und werde kaum dazu kommen. Eigentlich gelesen habe ich das Buch noch nicht; nur darin gelesen, — wie ich überhaupt in den späten Tagen schwer dazu komme, ein dickes Buch Seite für Seite fort- und auszulesen. Nach dem was ich in dem Buche von Helmholtz kennen gelernt habe, scheint mir alles Physiologische sehr bedeutend, ja von grossem Werth zu sein, auch da noch, wo von Tonempfindung die Rede ist; das Psychologische, im Sinne des Tonverständnisses, das, wodurch in der Musik ein musikalisch bestimmter Sinn auszudrücken ist, was Musik zur Sprache macht, wird im Buche nicht erklärt; das muss selbst etwas Bestimmteres sein als Helmholtz es angiebt. Mit dem Begriff von Wohlklang in allen seinen Graden und Nüancen bis zur herbsten Dissonanz bringe ich nicht das einfachste Intervall zur genügenden Erkenntniss. Mit Wohlklang allein, auch wenn der Grund der wohlklingenden Wirkung erklärt ist, mache ich so wenig Musik, als ich mit der Farbe allein, ohne Zeichnung, ohne Gestalt, ein Bild mache, ja sowenig als der Koch mit dem vortrefflichsten Ragout ein Kunstwerk herzustellen vermag. Der Regenbogen und das Tönen der Aeolsharfe bleiben bei aller Farben- und Klangschönheit ausser der Sphäre der Kunst; es wird damit nichts Verständiges ausgesprochen. Beides hat naturgesetzliche Begründung, die aus der Erscheinung auch nachzuweisen sein wird; es ist aber die Natur des Elementaren, dessen, was in unendlicher Progression weiterführt und in seinem Gesetze doch nur still steht; nicht die Natur dessen, was in sich selbst übergeht, oder mit anderm Wort, was zu sich selbst kommt: die Natur des Selbstbewussten, wie es allein nur zum Ausdruck werden kann für das, was der Mensch zu sagen hat. Nun hat zwar ein bedeutender Theil des Helmholtzischen Buches die Erklärung des Tonsystems, die Theorie der Musik überhaupt zum Inhalte, und der Autor würde sehr in Abrede stellen, dass seine Erklärungen nur auf den verschiedenen Graden des Wohlklanges basirt seien; ich kann aber in alledem, was er als vortrefflicher Physiolog vorbringt, etwas Aufklärendes für das Tonverständniss immer nicht finden: ich erfahre nicht, woher auch nur die erste Stufe der Tonleiter mir bestimmt wird. Ich sehe, wie die Königin vor des alten Hamlet Geist, alles was da ist, und sehe doch nichts. Das liegt dort nun an der Königin, denn der Geist ist da, der Prinz sieht ihn —. Ich habe aber so viel nachgedacht über diese Dinge, habe an allen den Punkten, die ich von Andern als erreichtes Ziel behalten sehe, auch gestanden und bin weiter gegangen, weil mich die Ergebnisse an jenen Punkten nicht befriedigen konnten: interessante Einblicke in die Natur, merkwürdige Krystallformationen gingen auf, aber keine Architektur; nur das Elementar-Natürliche, nicht die vernünftige Menschennatur und die Bedingungen ihres freien Kunstgebildes.

Wenn man in dämmernder Mondnacht durch den Wald reist, allein im Wagen, Alles still, man ungestört der Imagination sich hingeben kann, da werden die Baumstämme zu Säulen, aus Fels- und Baumgruppen werden Tempel und Paläste, man ist in eine Welt versetzt, wo der Mensch geschaffen und gewirkt hat —. Wenn dann irgend eine Störung kommt, der Postillon vielleicht ein paar Worte zu seinen Pferden spricht — denn an Eisenbahn denke ich jetzt nicht, die lässt solche Phantasiebilder nicht aufkommen — da ist der Zauber weg, man ist wieder im Wald und sieht wieder Bäume und Felsen. Die sind wohl auch schön, aber die Menschenwelt, die ich in die Natur hinein geschaut hatte, war noch etwas ganz Anderes, von einer Bedeutung und Schönheit, die Kopf und Herzem näher liegt, überhaupt aber gar nicht in Vergleich

kommen kann, wie Naturergebniss und Kunstschöpfung nicht ineinander übergehen. — Soll das mit dem Vorigen einen Zusammenhang haben, so wird's nur in dem Sinne sein, dass ich eben bei Helmholtz auch nur Felsen und Bäume, aber keine Architektur finde. Zu allen akustischen Bestimmungen, sie mögen im Klange oder im Ohre gesucht werden, muss ich doch immer, wenn ich musikalische darin finden soll, erst als Mensch herantreten, mit meiner Musik; und wie im Klingen sich elementarisch nur das Verwandte zusammenschliesst, oder consonirt, so wird aus der ganzen Klangwelt nur das verständigen Anklang in mir finden, was mit vorgedachtem und empfundenen in mir zusammentrifft, mit solchem, was in mir für sich schon da war. Auf diese innerliche, seelische Tonempfindung, die das Tonverständniss, und zwar das allerbestimmteste, präciseste einschliesst, kommt es mir nun hauptsächlich an und ihr hatte ich *), durch vieles Andere hindurchgegangen, meine Untersuchungen zugewendet, nicht um eine Arbeit zu machen, ganz allein aus eigenem Wissensdrang, in dringendem Bedürfniss, den Nebel fallen zu sehen, in welchen alle Musiktheorie gehüllt ist, dass die Theorie nicht »grau« bleibe, sondern selbst zum grünen Lebensbaum würde — wie das gesungene Wort im Gesang, das nicht mehr der Musik gegenüber steht, sondern selbst auch Musik ist. Dass es mir so wenig gelungen ist, das Gedachte und Gefundene so auszusprechen, dass es für Andere eingänglich und leicht verständlich geworden, das ist, was mir sehr leid thut, und der Mangel muss in hohem Grade doch da sein, wenn solche Männer wie Helmholtz, für den die Sache selbst grosses Interesse haben müsste, daran vorübergehen und nur Aeusserlichkeiten und Nebensachen daran zu beachten finden — wie z. B. Helmholtz meine Bezeichnung der Quint- und Terztöne in der Dreiklangsreihe mit grossen und kleinen Buchstaben (S. 427) acceptirt, dabei aber doch wieder mir eine Inconsequenz anschuldigt, dass ich C es G und dann auch c Es g schreibe (S. 428). Es ist aber der Grund und die Richtigkeit für beide Schreibarten, die beide dasselbe unter verschiedenem Gesichtspunkt nicht »zweideutig« sondern ganz unzweideutig aussprechen, so einfach im Buche enthalten, dass dieses wenigstens bei einiger Aufmerksamkeit leicht zu verstehen war. Was sonst aus meinem Buche angeführt, zum Theil auch belobt wird, ist, wie gesagt, doch immer mehr Aeusserliches, das auch unwesentlich bleibt, weil es von der Wurzel abgelöst aufgetragen wird. Ich lasse die Akkorde wachsen; Helmholtz baut sie zusammen mit den Bauhölzern der Intervalle, längere Hölzer für die grosse, kürzere für die kleine Terz. — Es geschieht mir fast zu viel Ehre, wenn hier, wie früher irgendwo, bedauert wird, dass (in meinem Buche) so viele feine musikalische Anschauungen unnöthiger Weise hinter der abstrusen Terminologie Hegel'scher Dialektik versteckt und dadurch einem grösseren Leserkreise unzugänglich gemacht seien. Wenn ich ein Buch von Hegel zur Hand genommen habe, hat mir's auf den ersten Anlauf immer so anziehend, als in längerer Folge für mich unzugänglich geschienen; gelesen habe ich also nicht viel darin. Vielleicht hat aber von der gebundenen Schreibart, wie der Musiker es nennt, und wie ich den Schriftstyl Hegel's auch nennen möchte, sich mir etwas assimilirt, und das ist nun gerade, was bedauert wird und ich selbst, wenn es unverständlich oder schwerfällig macht, am meisten zu bedauern habe. Ich habe früher viel Mathematik getrieben und da können die algebraischen Formeln, die man gern auf den concisesten Ausdruck zu bringen sucht, wo nur von abstracten Grössen und ihrem gegenseitigen Verhalten die Rede ist, mir auch noch etwas im Blute sitzen, dass es unfrei und nach Wort-Algebra klingt. — In der Fuge ist's auch so, auch in der guten, die freieste Stimmbewegung ist doch immer eine sehr bedingte und die blühende Melodik einer freien Stimme mit Akkordbegleitung kann hier nicht vorkommen. Darum mögen Viele die Fuge nicht; ich auch nicht, wo sie nicht hingehört. Sebastian war freilich das grösste Genie, aber Emanuel war auch ein sehr liebenswürdiges Talent, da er aus den ernsten Bergen herunterzog in die freundliche Hügelebene, die strenge Polyphonie aufgab und die Melodie walten liess.

Was von Forschern und Theoretikern wie Helmholtz vor Allem mir vorgeworfen werden kann, ist, dass ich nur unser heutiges ausgebildetes Tonsystem vor Augen habe, das nach unseren harmonischen und melodischen Begriffen zu erklären suche, und dabei übergehe, dass es manche andere Systeme gegeben hat und bei manchen Völkern noch giebt, nach denen anderen Zeiten und Orten genügende Musik ausgeführt wurde und wird. Ich habe aber auch nur von unserem Tonsystem wirkliche Kenntniss und bekomme von andern Systemen durch Alles, was man über sie sagt und sagen kann, immer keine. Sowie man mir eine andere Tonleiter als die unsere mit unseren Noten oder Buchstaben hinschreibt, kann ich mir eben nur unsere Stufen, unsere Secunden zu $^8/_9$, $^9/_{10}$, $^{15}/_{16}$ dabei vorstellen, auch wenn etwas Weiteres dabei nicht angegeben ist; sind aber, wie es bei den griechischen geschieht, solche Verhältnisse dazugesetzt, so werden diese Stufen eben sogleich entschieden harmonische Bestimmungen: denn 8 : 9 hat nur verständigen Sinn als das Verhältniss des Grundtons, in seiner 3. Oktav, zu der Quint der Quint, als $8 : 3 \times 3 = 2^3 : 3^3$: denn die Secundentfernung ist keine direct bestimmte: in C selbst kann unmöglich eine Bestimmung liegen im Aufsteigen, wenn es seinen Platz verlassen hat, bei D anzuhalten, diese liegt in G, welches zu C Quint war und bei der Ankunft des fortbewegten Tones in D Grundton geworden ist. (In den Fingerspitzen ist keine Bestimmung enthalten für ihre Entfernung von einander, sie liegt in der Handwurzel, aus welcher die Finger wachsen.) Giebt es andere Bestimmung für Tonstufen und weiss Jemand davon, so möchte ich sie sehr gern erfahren, nur kann ich an dem Unbestimmten und am blossen Sagen kein Interesse nehmen. War die Akkordkenntniss früher nicht da, so ist das kein Grund, dass die melodischen Fortschreitungsbestimmungen immer harmonische gewesen sein können; das Gefühl für eine Sache ist früher da als das Verständniss, und zudem handelt es sich bei der harmonischen Bestimmung von Leiterstufen nicht um Akkorde, sondern nur um Intervalle. Eine Scala mit Akkorden zu begleiten, ist schon etwas Schweres, was ich beim Unterricht, auch heutzutage, nur vorgeschrittenen Schülern zumuthen darf. Wenn ich bei der Betrachtung des Tonsystems von dem unseren, harmonisch und melodisch durchgebildeten ausgehe, so ist das vielleicht, wie wenn man die Physiologie des Menschen im kaukasischen Stamme zu erkennen sucht und die Botokuden, Irokesen und andere Völkerschaften zuvörderst bei Seite lässt, wie ich es mit ihren Tonleitern gethan habe, die ich allerdings auch nicht genauer kenne, als man etwas aus Büchern kennen lernen kann, und das bleibt für Alles, was in Musik eingreift, immer etwas sehr Ungenaues. Wenn wir aber von der griechischen Musik auch Vieles nicht sicher wissen, so scheint mir das doch sicher, dass die rhythmische Beschaffenheit

*) M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und der Metrik. Leipzig, 1853. D. Red.

der Pindar'schen Hymnen, wie sie in mehreren Büchern uns notirt wird, bei den Griechen anders als so unnatürlich gegliedert gewesen sein wird.

Aus Allem, was ich gegen Helmholtz einzuwenden hatte, ergiebt sich nun wohl, dass gerade ich über das Buch nicht wohl etwas schreiben könnte: Es erinnert an den Vorfall in der Irrenanstalt, wo einer der Irren einen Fremden herumführt und dabei auf einen anderen Irren deutend sagt, dass dieser im Grunde ein ganz verständiger Mensch sei, er habe nur den einen verrückten Gedanken, er sei der Heiland; und der sei er, der Führer, doch selbst. Wenn ich auch ganz überzeugt bin von der Wahrheit und Gültigkeit des Princips, wie es sich mir als Keim zu aller Art Fortbildung ergeben hat, dass es sich immer in allen Consequenzen bestätigt hat, in der Sache nirgends einen Widerspruch findet; so kann ich von Andern, die das Aperçu nicht hatten, nicht verlangen, dass sie nun in derselben Weise denken sollen. Was mir lebendiger Organismus ist, scheint ihnen dürres Gerüst. Ich werde im letzten Augenblick sagen »e pur si muove« — Andere fühlen ihre Erde feststehend unter den Füssen und sehen die Sonne auf- und untergehen; also ist sie es, die sich bewegt, und die Fixsterne drehen sich um den Beschauer mit allem, was nicht Erde ist. Das hat seine sinnliche Wahrheit, die nicht abzuweisen ist, bis nicht ein Anderes sich lebendig dafür einsetzen kann. Diese Wahrheit hat auch die Melodie ohne harmonisch bestimmte Leiterstufen, wenn auch keine andere.

Wenn ich in den Helmholtz'schen Untersuchungen eine Musiktheorie nicht begründet finden kann, so habe ich deshalb nicht weniger den grössten Respect vor seinen Forschungen, vor dem Beobachtungsgenie, mit welchem sie durchgeführt sind. Aber das Buch wird auch als musikalisch-theoretisches Vielen imponiren. Wo nicht Bestimmteres, auf den Grund der Sache in allen ihren Bedingungen Durchdachtes schon vorhanden ist, kann diese Anschauungsweise wohl einen Aufschluss, einen Einblick in das innere Wesen der Harmonie zu gewähren versprechen. —

Ich will aber aufhören, um, wenn nicht einen Schluss, wenigstens ein Ende zu machen, und bitte Sie, das lange Geschreib freundlich zu entschuldigen.

Ihr herzlich ergebener
M. Hauptmann.

Felix Mendelssohn Bartholdy,

Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin und Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy in Heidelberg. Nebst einem Verzeichnisse seiner sämmtlichen musikalischen Compositionen. 520 S. 8. (Leipzig, Hermann Mendelssohn. 1863. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.)

(Schluss.)

Wie Mendelssohn über sich selbst und seine Werke dachte, davon liegen einige Andeutungen vor. Dass er von der seinen Claviercompositionen eigenen Unruhe eine Ahnung hatte, beweist ein Brief an Moscheles, geschrieben 1834 (S. 27); dieselbe Stelle zeugt von einer Selbstkritik, die wohl nur desswegen keine glücklicheren Früchte trug, weil der Mensch — eben nicht aus seiner Haut herauskann. Er schreibt: »Meine eigene Armuth an neuen Wendungen für's Clavier ist mir wieder recht bei dem Rondo brillant (Es-dur, Op. 29), welches ich Dir zueignen möchte, aufgefallen; die sind es, wo ich immer stocke und mich quäle, und ich fürchte Du wirst es bemerken. Sonst ist auch wohl Manches darin, was ich gerne mag, und einige Stellen gefallen mir ganz gut; aber wie ich's anfangen soll, mal ein ordentliches ruhiges Stück zu machen (und ich erinnere mich wohl, dass Du mir gerade das im letzten Frühjahr empfahlst) das weiss ich gar nicht. Alles was ich für Clavier wieder im Kopfe habe, ist so ruhig wie Cheapside« (eine der belebtesten Strassen Londons), »und wenn ich mich zwinge und gar still zu phantasiren anfange, so kommt's nach und nach doch wieder.« Was die »Lieder ohne Worte« betrifft, so muss Mendelssohn schon 1839 gemerkt haben, dass er sich in dieser Form ausgeschrieben; denn er verspricht Simrock neue Compositionen und bemerkt dazu: »Aber Lieder ohne Worte sind es nicht. — Ich habe auch nicht die Absicht mehr der Art herauszugeben, die Hamburger mögen sagen, was sie wollen. Wenn's gar zu viel solches Gewürm zwischen Himmel und Erde gäbe, so möchte es am Ende keinem Menschen lieb sein . . . . . Man sollte wieder einmal einen andern Ton anstimmen.« Gleichwohl finden wir in dem chronologischen Verzeichniss seiner Werke am Schluss des Buches noch aus den Jahren 1841, 1843 und noch später eine namhafte Zahl solcher Compositionen angeführt, darunter neben schwächeren freilich auch Perlen wie das Volkslied in A-moll und das Lied in E-moll Op. 62.

Aufgefallen sind uns einige Stellen der Briefe, wo von Reichardt die Rede ist. Mendelssohn scheint in der That diesen Componisten ein wenig überschätzt zu haben, und vielleicht hat die Liebhaberei für ihn auf seine Entwicklung eingewirkt. Wer, der heute Reichardt'sche Compositionen in die Hand nimmt, wird sich nicht verwundern, wenn er liest, wie Mendelssohn ordentlich sich erzürnen konnte, wenn Jemand anderer Meinung darüber war als er. Selbst Goethe und Zelter gelten ihm hier nicht als Autoritäten. Er schreibt 1833 über deren Correspondenz: »Wenn über Beethoven oder sonst Einen schlecht, über meine Familie unziemlich, und über vieles langweilig gesprochen wird, so lässt's mich sehr kalt und ruhig; aber wenn von Reichardt die Rede ist und sie beide über ihn so vornehm thun und urtheilen, so weiss ich mich vor Aerger nicht zu lassen, obwohl ich mir es selbst nicht erklären kann.« Noch in seinem letzten Lebensjahre schreibt er ganz enthusiastisch über einige Reichardt'sche Lieder, die er im Gewandhaus hatte singen lassen, und scheint nicht übel geneigt, desselben Componisten »Veilchen« beinahe über das Mozart'sche zu stellen. Wir begreifen und ehren in diesen Aeusserungen das deutsche Gemüth, das für den Volkston Sinn und Gefühl hat. Allein den Musiker und Künstler verstehen wir hier nicht, der das geringe Musikalische, die wenige Erfindung darin so ganz übersah. Nicht minder seltsam berührt es uns dagegen, dass Mendelssohn die Egmont-Musik von Beethoven so wenig würdigte, und 1834 darüber schreiben konnte: »Die Musik hat mir zwar insofern viel Freude gemacht, als ich einmal wieder etwas von Beethoven zum ersten Male hörte; aber eigentlich gefallen hat sie mir nicht, und nur zwei Stellen (sic!): der C-dur Marsch, und der ⅝ Takt, wo Klärchen ihn sucht, sind mir so recht zu Herzen geschrieben.« Ob wohl Mendelssohn seine Ansicht später geändert hat? —

Nicht uninteressant sind Mendelssohn's Aeusserungen über katholische Kirchenmusik und über die Frage nach der Stellung der Musik zum protestantischen Gottesdienst. Was jene betrifft, so hat auch er, wie jetzt so Viele, nur die altitalienische für echte Kirchenmusik gehalten. Schon 1833 aus Düsseldorf schreibt er: »Fatal war mir's, dass ich unter allen hiesigen Musikalien keine einzige erträglich ernsthafte Messe fand; nichts von ältern Italienern,

lauter moderner Spektakel. Ich bekam Lust meine Domänen zu bereisen und gute Musik zu suchen; so sass ich denn Mittwoch nach dem Verein im Wagen, fuhr nach Elberfeld, und trieb die Improperien von Palestrina, die Miserere's von Allegri und Bai, und auch die Partitur und Stimmen vom Alexanderfest auf, nahm sie gleich mit, und fuhr nach Bonn. Dort kramte ich die Bibliothek allein durch.« Eine andere Bemerkung steht in einem Briefe aus dem Jahre 1835 an Bauer, wo es heisst, er habe zu seinem Erstaunen gefunden, »dass die Katholiken, die doch nun seit mehreren Jahrhunderten Musik machen, und in ihren Hauptkirchen wo möglich alle Sonntag eine musikalische Messe singen, bis heute noch nicht eine einzige besitzen, von der man sagen könnte, dass sie nur erträglich passend, nur nicht geradezu störend und opernhaft sei. Das geht von Pergolese und Durante, die die lächerlichsten Trillerchen in ihrem Gloria bringen, bis auf die heutigen Opernfinales durch.« In demselben Brief äussert sich Mendelssohn auch über protestantische Kirchenmusik, indem er sagt: »Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht blos, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann*) . . . . . bis jetzt weiss ich nicht, wie es zu machen sein sollte, dass bei uns die Musik ein integrirender Theil des Gottesdienstes, und nicht blos ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege. So ist auch die Bach'sche Passion gewesen; — sie ist als ein selbständiges Musikstück zur Erbauung in der Kirche gesungen worden; — von eigentlich kirchlicher, oder wenn Du willst gottesdienstlicher Musik kenne ich nur die alt-italienischen Sachen für die päbstliche Capelle, wo aber wieder die Musik nur begleitend ist, und sich der Funktion unterordnet und mitwirkt wie die Kerzen, der Weihrauch u. s. w.«

So Manches wäre hier noch zu citiren: Mendelssohn's Ansichten über Musikbildung (S. 208), über Pariser Musiktreiben (S. 212), über die Monumente-Manie (S. 213), über Liedertafeln (S. 239), über patriotische Compositionen (S. 243 ff., S. 275), über Musikzeitungen (S. 116) u. A. Allein der Raum verbietet uns darauf einzugehen und wir haben noch Einiges mitzutheilen, was auf die Compositionen Mendelssohn's Bezug hat.

Am wichtigsten scheinen uns die Aufklärungen über die Art und Weise, wie Mendelssohn's Oratorien zu Stande gekommen sind, und welche Grundsätze ihn dabei geleitet haben. Ueber den Paulus, dessen Anfänge in die Jahre 1833 und 34 fallen, theilen uns zwei Briefe mit, dass der Text im Verein mit Prediger Julius Schubring in Dessau, und einem Herrn J. Fürst in Berlin zusammengestellt wurde. An Fürst schreibt Mendelssohn im Juli 1834 aus Düsseldorf: »Wenn aus dem Stücke, das jetzt nun seit dem Frühjahr mich ganz erfüllt und in Anspruch nimmt, etwas Gutes wird, so danke ich es Ihrem freundlichen Antheil zunächst, indem ich sonst die Grundlage des Textes nicht zusammen bekommen hätte. Beim Componiren selbst suche ich mir gewöhnlich die Bibelstellen auf, und so kommt es, dass vieles einfacher, kürzer und gedrängter wird, als es in Ihrem Text steht, während ich damals nicht genug Worte bekommen konnte und immer noch mehr verlangte. Seit ich aber dabei bin« (nämlich beim wirklichen Componiren) »ist mir es ganz anders, und ich habe nun die Auswahl.« Man sieht hieraus, mit wie feinem Gefühl Mendelssohn die Bedingungen musikalischer Wirkung erkannte, wie er bei der Sichtung des Textes bemüht war, unnöthige Anhäufung von Worten zu vermeiden u. s. w. Früher, nach dem Briefe an Schubring (September 1833), war Mendelssohn noch nicht ganz mit sich im Reinen, ob er dramatische und erzählende Vorstellung unter einander mischen dürfe. »Die Bach'sche Form mit dem personificirten Erzählen darf ich hier nicht nehmen, und so scheint mir diese Mischung das Natürlichste, und nur an einigen Stellen, z. B. dem Ananias, sehr schwierig, wegen der lang zusammenhängenden Berichte.« Ferner hegte Mendelssohn Besorgnisse, ob nicht »ein Hauptzug der Geschichte und der Thatsachen, sowie im Charakter und den Lehren Paulus', ausgelassen, oder falsch angegeben sei.« Diese Bedenken beweisen, wie eng sich Mendelssohn an die biblische Darstellung anzuschliessen suchte. Ein weiterer Punkt ist die Frage über die Anwendbarkeit des Chorals, die ihm zu schaffen macht. »Mir ist von Mehreren sehr entschieden abgeredet worden, und doch kann ich mich nicht entschliessen, ihn ganz aufzugeben, denn ich denke in jedem Oratorium aus dem Neuen Testamente müsse er von Natur sein. Bist Du nun der Meinung, so solltest Du mir alle Stellen und Lieder angeben.« Es ist recht schade, dass die Correspondenz über diese Punkte nicht beiderseitig vorliegt, denn es wäre von Belang zu wissen, welche Gründe für und wider darin etwa eingehend verhandelt wurden. Uns will bedünken, dass nicht sowohl die Frage ob, sondern wie weit und wie, in Betracht kommen musste. Denn es steht wohl heute ausser Frage, dass im Paulus die mehr musikalisch verwendeten Choräle ganz am rechten Platze sind (wie z. B. der »Wachet auf«), während namentlich im zweiten Theil, wo die Handlung geringeres Interesse bietet, die Nöthigung, zum einfachen Choral zu greifen, weniger vorliegt und derselbe nur Breite aber nicht Höhe und Tiefe erzeugt. Es wäre wohl überhaupt die Frage aufzustellen, ob die Thaten des Paulus nach seiner Bekehrung hinreichenden musikalischen Stoff bieten, ob nicht vielleicht seine eigene Bekehrung den Schluss des Ganzen hätte bilden sollen. Die Idee, Paulus' Leben bis zu Ende darzustellen, ist eine würdige, ob aber für ein grosses oratorisches Werk vortheilhafte?

Dass Mendelssohn später ein Oratorium »Petrus« componiren wollte, ist schon oben erwähnt. Ein Brief an Schubring (Juli 1837) giebt über dieses Projekt interessante Aufschlüsse. Vor der Seele des Künstlers stand in den weitesten Umrissen, »dass der Stoff in zwei Theile zerfallen müsste: der erste von dem Verlassen der Fischernetze an, ginge bis zu dem *Tu es Petrus*, womit er schliessen müsste: — und der zweite Theil enthielte wesentlich nur das Pfingstfest, von der Einöde nach Christi Tode und der Reue des Petrus an, bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes.« An was die Ausführung dieses Gedankens scheiterte, ist in den Briefen nicht angegeben. Ein schönes und bezeichnendes Motiv Mendelssohn's, den Petrus mit dem Pfingstfeste zu componiren, ist für uns das, ihn gerade für das zu Pfingsten in Düsseldorf stattfindende Musikfest zu schreiben. Die Hauptbedenken und Schwierigkeiten, an denen wohl auch die Ausführung gescheitert sein mag, liegen in der Frage Mendelssohn's, »ob die Stelle, die Petrus in der Bibel einnimmt, abgesehen von der Würde, die er in der katholischen oder protestantischen Kirche, als Märtyrer, oder erster Pabst u. s. w. hat, ob also das, was von ihm in der Bibel steht — allein, und an und für sich bedeutend genug ist, um ein symbolisches Oratorium darauf zu grün-

*) Warum sollte nicht zum Anfang statt eines längeren, aber zuweilen recht unbedeutenden Orgelvorspiels eine Cantate oder dgl. gesungen werden? S. B.

den. Denn historisch dürfte der Stoff nach meinem Gefühl durchaus nicht behandelt werden, so nothwendig dies im Paulus war. Bei einer historischen Behandlung müsste Christus in der ersten Zeit von Petri Wirken erscheinen, und wo Er erscheint, kann Petrus nicht das Hauptinteresse in Anspruch nehmen.« Das sind Fragen, die so manche Componisten eines »Petrus« sich wohl kaum vorgelegt, geschweige richtig beantwortet haben würden.

Im Herbste 1838 finden wir Mendelssohn schon mit Vorarbeiten zum »Elias« beschäftigt. Aber wie lange dauert es bis das Ganze endlich zu Stande kommt! Es wäre kein Wunder gewesen, wenn Mendelssohn über dieser Länge endlich alle Lust und Liebe dazu verloren hätte; vielmehr muss man es ein Wunder nennen, dass Angesichts dieser schweren Geburt so viel Frische in dem Werk ist. 1838 also correspondirt Mendelssohn mit Schubring über das dramatische Element im Elias, welches seiner Meinung nach diesmal vorwalten muss, und er denkt sich »eigentlich beim Elias einen rechten durch und durch Propheten, wie wir ihn etwa heut zu Tage wieder brauchen könnten, stark, eifrig, auch wohl bös und zornig und finster im Gegensatz zum Hofgesindel und Volksgesindel, und fast zur ganzen Welt im Gegensatz, und doch getragen wie von Engelsflügeln.« Aber erst im Dezember 1842 finden wir den Text, soweit Mendelssohn ihn jetzt hat, wieder in Verhandlung zwischen ihm und Schubring. Und noch immer sind sie über die wesentlichsten Punkte nicht einig oder gar hinaus. Sehr interessant sind für den Leser diese Untersuchungen; ob aber in dieser Langwierigkeit nützlich für Mendelssohn's Composition, das ist die andere Frage. Und wieder fast 4 Jahre später (im Mai 1846, also im vorletzten Lebensjahre des Meisters, wo er körperlich schon nicht mehr die alte Elasticität hatte und mit vielen lästigen Berufsarbeiten überladen war) schreibt er an Schubring, der erste Theil sei ganz fertig, und vom zweiten ständen 6, 8 Nummern auf dem Papier. Er erbittet sich aber für mehrere Orte des zweiten Theils »noch recht schöne Bibelstellen zur Auswahl« und wünscht Manches geändert. Endlich im August desselben Jahres hat er das Werk nicht allein fertig, sondern in Birmingham mit ungeheurem Erfolg aufgeführt. Sein eigener Bericht darüber ist rührend zu lesen und es überkommt uns Jammer, wenn wir bedenken, wie die fleissigste, durchdachteste und anfänglich mit so grosser Gunst aufgenommene Arbeit eines hochbegabten Künstlers im Verlauf weniger Decennien an ihrem Nimbus schon so viel verloren hat, — freilich nur zurücktretend vor den neu aufgehenden älteren Sonnen, deren Glanz Mendelssohn selbst prophetisch verkündete, oder thatsächlich anbahnte. — Möchte übrigens Jeder die Briefstellen über die Grundlage zum Elias eifrig und eingehend studiren, der sich heutzutage mit Oratoriencomposition zu befassen den Muth hat!

Ueber Mendelssohn als Componisten ein nach allen Seiten hin treffendes und gerechtes Urtheil zu fällen, muss seinem Biographen, der zugleich die ganze Zeitepoche mit ihren verschiedenen Triebfedern zu übersehen vermag, überlassen werden. Die vorliegenden Briefe geben ein schätzenswerthes, wenn auch noch bei Weitem nicht ausreichendes Material dazu. Vielleicht gelänge es aber einem tüchtigen und anerkannten Musik-Schriftsteller für seine Arbeit privatim zu erlangen, was der Oeffentlichkeit vorenthalten werden musste.

Wir haben Mendelssohn noch von einer besonderen Seite zu betrachten: als Kritiker. Es ist bekannt, dass er es im persönlichen Umgang möglichst vermied, über Zeitgenossen und Mitstrebende ein Urtheil zu fällen. Schriftlich mag es noch öfter geschehen sein als man denkt, und als die mitgetheilten Briefe es darlegen; denn wie viele Arbeiten mögen ihm für die Gewandhausconcerte angetragen worden sein, wobei er in die Lage kam ablehnen zu müssen und diese Ablehnung zu motiviren. Mendelssohn, der Kritiker, würde daher aus einer reicheren Sammlung solcher Briefe, die freilich Mancher lieber zurückbehalten haben wird, besser beurtheilt werden können als es jetzt der Fall ist. Doch sind die abgedruckten Proben von nicht geringem Werth, und so Manches darin ist heute wahr wie damals und wird unbedingte Zustimmung finden.

Schade ist es im höchsten Grad, dass über Schumann eine absolute Stille in den Briefen herrscht, der Name kommt nach dieser Seite hin gar nicht vor. Wohl handelt es sich an verschiedenen Stellen um einen Herrn X, welcher Buchstabe hier wohl mehrere Persönlichkeiten repräsentirt. Ein Brief fällt uns aber auf, als könnte er von Schumann handeln. Es ist der an Schubring S. 54 vom 6. August 1834 datirte. Dieses Jahr ist dasselbe, wo die »Neue Zeitschrift für Musik« unter Schumann's Leitung begann, wo dieser also anfing, aus der stillen Zurückgezogenheit des Componisten herauszutreten. In jenem Briefe nun schreibt Mendelssohn: »Ich weiss nicht was ich zu Deinem Urtheile über X . . . sagen soll, es ist wohl ein wenig zu hart, und dann ist auch wieder etwas darin, was nur leider allzu wahr ist, und was ich mit seinen Compositionen im Zusammenhang finde. Aber doch thust Du nach meiner Ueberzeugung ihm ganz Unrecht, wenn Du ihn für einen Schmeichler hältst, da er niemals schmeicheln will, sondern immer für wahr und richtig hält, was er sagt, — aber wenn eben solche Erregbarkeit der Phantasie nicht auch wieder in sich ihr Bestimmtes, Festes, Schaffendes hat, wenn sie nichts hervorbringen kann, als ein augenblickliches Versetzen in etwas fremdes, dann ist es freilich schlimm, und ich muss anfangen zu fürchten, so sei es hier, da seine Sachen mir allzusehr missfallen. Diess schliesst aber eine lange Zeit in sich, die mir schwer geworden ist, und wo mich's viel kostete, mir selbst zu sagen, was ich Dir jetzt.«

Könnte das nicht Mendelssohn von Schumann im Jahr 1834 geschrieben haben, wo letzterer erst beim »Carneval« angelangt war? Ein Urtheil Mendelssohn's über den ganzen Schumann lässt sich aber daraus natürlich nicht ableiten. Wie nun immer Mendelssohn über diesen Componisten gedacht haben mag, maassgebend kann es in keinem Falle sein. Denn der Componist ist in der Regel einseitig, er stösst ab, was nicht zu seinem Wesen passt. Die Kritik hat einen viel weiteren Standpunkt anzunehmen als der einzelne Künstler, der eine Welt für sich bildet. Uebrigens lässt sich begreifen, dass Mendelssohn's klarer Geist und Schumann's Mysticismus, des Ersteren Formschönheit und des Zweiten Hang zum Absonderlichen, Linien bilden, die in Ewigkeit nicht zusammen kommen können. Die Kunstgeschichte bietet fortwährend den Anblick solcher Gegensätze, das Uebergewicht neigt sich in den Kunstwerken stets bald nach der einen bald nach der andern Seite.

Die in den Briefen wirklich und deutlich ausgesprochenen Urtheile sind immer sehr liebenswürdig in der Form, aber auch recht entschieden im Inhalt.

Da der Brief an Hiller vom 24. Jan. 1836 mit unzweifelhafter Bewilligung desselben abgedruckt ist, so kann auch wohl nichts Anstössiges darin gefunden werden, wenn wir hier das Wesentliche daraus mittheilen, weil dadurch so manche Urtheile, die auch in neuerer Zeit über Hiller ausgesprochen wurden, eine gewisse Bestätigung finden. Es ist die Rede von einer Ouverture in D-moll. Nachdem Mendelssohn über die Concertaufführung derselben gespro-

chen und einige Aenderungen verantwortet hat, lässt er sich vernehmen wie folgt: »Nun habe ich aber noch etwas auf dem Herzen, das ich Dir sagen muss. — Die Musiker hat die Ouverture, und mich dazu, bei der Aufführung nicht so recht ergriffen, wie ich wohl gewollt hätte; es liess uns alle etwas darin kalt . . . . . Ist es der Fall, wie hier in Deinem Stück, dass alle Themas, alles was Talent oder Eingebung ist (nenn's wie Du willst), gut ist, und schön, und ergreifend, und die Entwickelung ist nicht gut, da meine ich, man dürfe es nicht verschweigen; — da, meine ich, kann der Tadel niemals unrecht sein, — da ist der Punkt, wo man an sich und seinen Sachen bessern kann . . . . . Ich glaube, dass Du, Deinem Talent nach, keinem Musiker jetzt nachstehst, aber ich kenne fast kein Stück von Dir, das ordentlich durchgeführt wäre« . . . . . .

Jul. Rietz's Ouverture zu Hero und Leander, ebenfalls (1841) in Leipzig durch Mendelssohn aufgeführt, erfährt dessen briefliche Kritik in folgender Weise. Nachdem Mendelssohn über die gute Aufnahme und das, was an der Ouverture ihm selbst gefällt, geschrieben, sagt er u. A. weiter: »Wie die Franzosen durch Kartenkunststücke und Selbstquälerei ihre Gedanken hoch hinaufschrauben und interessant machen möchten, so glaube ich man kann durch den natürlichen Abscheu vor diesem Wesen auch wieder in's andere Extrem gelangen, sich vor allem Piquanten und Ueppigen so sehr zu fürchten, dass am Ende der musikalische Gedanke in sich nicht keck und interessant genug bleibt, — dass statt jener Geschwüre eine Magerkeit entsteht; — es ist der Gegensatz von den Jesuitenkirchen mit tausend Flittern zu den Calvinischen mit den vier weissen Wänden . . . . . Ein Thema, oder all' dergleichen, auch an und für sich musikalisch recht interessant zu machen, wie Sie es in der Instrumentirung mit jeder zweiten Hoboe oder Trompete zu machen wissen, das, meine ich, ist die Hauptwichtigkeit, und nach der Richtung möchte ich Sie in Ihren nächsten Werken recht entschieden steuern sehen« . . . . . .

In zwei Briefen an Gade spricht Mendelssohn seine Freude über dessen C moll-Symphonie rückhaltlos und unbedingt aus. Der Enthusiasmus des Leipziger Publikums und der Musiker war damals bekanntlich für dieses Werk sehr gross und so mochte wohl auch Mendelssohn mit fortgerissen worden sein.

Das von J. Rietz angehängte Verzeichniss ist nach zwei Seiten hin werthvoll und dankenswerth. Einmal weil es die im Druck erschienenen Compositionen Mendelssohn's in chronologischer Ordnung, nach der Zeit und dem Orte ihres Entstehens oder ihrer Vollendung angiebt, und zweitens, weil es eine Uebersicht der ungedruckten Werke Mendelssohn's bietet, deren Ausdehnung wohl Manchen überraschen wird. Man findet darin über 20 Kirchenmusikstücke, 3 weltliche Cantaten, zwei komische Operetten und eine komische Oper in einem Akt, eine komische Oper in 3 Akten, ein Melodram, verschiedene Gesangscompositionen, zwei Symphonien (eine in D-dur aus dem Jahr 1822 und eine »zur Feier des Reformationsfestes« in D-moll, 1833), eine Ouverture in C-dur, verschiedene Märsche, Compositionen für Streichinstrumente, 4 Clavierconcerte, Kammermusik aller Art u. s. w. *) — Besonders interessant ist das chronologische Verzeichniss für Jeden, der sich von der ungewöhnlichen Frühreife des Componisten eine Vorstellung machen will. Mit Erstaunen haben wir z. B. gesehen, dass das Octett für Streichinstrumente in Es Op. 20 von Mendelssohn im 16. Lebensjahre componirt ist. Wie kommt, möchte man hier fragen, ein 16jähriger Jüngling zu so tief melancholischen Ideen wie die dort im ersten Satz und Adagio vorkommenden, besonders wenn man die Heiterkeit bedenkt, die aus seinen Briefen jener Zeit athmet?

Das Thema »Mendelssohn« ist noch keineswegs als abgeschlossen zu betrachten. Mag auch die Zeit mit ihrem Ernst manches seiner Werke als verhältnissmässig unbedeutend kenntlich machen: Der Künstler Mendelssohn ist für die Biographik noch ein unerledigter Gegenstand.

*) Friedrich Szarvady spricht in den »Signalen« den Wunsch aus, die nachgelassenen Compositionen Mendelssohn's möchten der Bibliothek von Berlin zum Geschenk gemacht werden, »damit Jeder, der ein Interesse an der Kunst und an der Entfaltung eines Genius wie Mendelssohn nimmt, dieselben dort einsehen könne.« Wir stimmen in diesen Wunsch mit ein und hoffen, dass dagegen keine besonderen Schwierigkeiten bestehen werden.

Mehrere noch ungedruckte Briefe Beethoven's.

Herr G. Nottebohm, Tonkünstler in Wien, hat uns eine Anzahl Briefe von Beethoven mitgetheilt, die noch nicht gedruckt, aber der Veröffentlichung wohl werth sind. Indem wir heute damit beginnen, müssen wir in Betreff des ersten, an die Firma Peters gerichteten Briefes bemerken, dass Herr Nottebohm eine Abschrift nach dem in Wien zurückgebliebenen Autograph genommen hat, während der an die Firma Peters wirklich gelangte und hier aufbewahrte Brief eine Abschrift von fremder Hand ist, unter welcher jedoch die eigenhändige Unterschrift Beethoven's steht. Wir haben das im Besitz von Peters' Bureau de Musique befindliche Exemplar für maassgebend gehalten und die Abschrift des Hrn. Nottebohm danach corrigirt. In Bezug auf Rechtschreibung, Interpunktion u. s. w. haben wir uns keiner Pedanterie hingegeben, da es sich doch mehr um den Sinn der Briefe, als um solche Kleinigkeiten handelt, und es nicht Eigenthümlichkeiten sind, die etwa zu schonen wären, sondern blos Nachlässigkeiten des Autors. D. Red.

I.

(Der folgende Brief gehört seinem Inhalt und seiner Bestimmung nach zu den Briefen, welche in der Neuen Zeitschrift für Musik, 1837, 6. Band, S. 75 ff., abgedruckt sind und füllt dort eine Lücke aus.)

Herrn C. F. Peters,
Musik- und Kunsthändler in Leipzig.

Wien am 5. Juni 1822.

Euer Wohlgeboren!

Indem Sie mich mit einem Schreiben beehrten, und ich gerade sehr beschäftigt bin und seit 5 Monaten mich kränklich befand, beantworte ich Ihnen nur das Nöthigste. — Obschon ich mit Steiner vor einigen Tagen zusammengekommen und ihn scherzweise fragte, was er mir mit von Leipzig gebracht hätte, erwähnte er Ihres Auftrages auch mit keiner Sylbe. So wie auch Ihrer selbst, drang aber sehr heftig in mich, ihm zu versichern, dass ich nur ihm allein sowohl meine jetzigen, als auch zukünftige Werke geben sollte, und dieses zwar contractmässig; ich lehnte es ab. — Dieser Zug beweist Ihnen genug, warum ich öfter andern auswärtigen und auch inländischen Verlegern den Vorzug gebe; ich liebe die Geradheit und Aufrichtigkeit und bin der Meinung, dass man den Künstler nicht schmälern soll, denn leider ach, so glänzend auch die Aussenseite des Ruhms ist, ist ihm doch nicht vergönnt, alle Tage im Olymp bei Jupiter zu Gaste zu sein, leider zieht ihn die gemeine Menschheit nur all zu oft und widrig aus diesen reinen Aetherhöhen herab. —

Das grösste Werk, welches ich bisher geschrieben, ist eine grosse Messe mit Chören und 4 obligaten Singstimmen und grossem Orchester; mehrere haben sich darum beworben, 100 schwere Louisd'or hat man mir dafür geboten, ich verlange unterdessen wenigstens 1000 Fl. C.-M. im 20 Fl. Fuss — wofür

ich auch den Clavierauszug selbst verfertigen würde. — Variationen über einen Walzer für Clavier allein (es sind viele) ein Honorar von 30 Ducaten in Gold NB. Wiener Ducaten. —

Was Gesänge betrifft, so habe ich deren grössere ausgeführte, so z. B. eine komische Arie mit ganzem Orchester auf den Text von Goethe »Mit Mädeln sich vertragen« etc., wieder eine andere Arie ähnlicher Gattung, wofür ich für jede 16 Stück Ducaten verlange (nach Verlangen Clavierauszug dazu) — für mehrere ausgeführte Gesänge mit Clavier für jeden derselben 12 Ducaten, worunter sich auch eine kleine italienische Cantate befindet mit Recitativ —, auch unter den deutschen Gesängen befindet sich ein Gesang mit Recitativ. — Für ein Lied mit Clavier 8 Ducaten. — Für eine Elegie für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncell für ein Honorar von 24 Stück Ducaten. — Für einen Derwisch-Chor mit ganzem Orchester 20 Stück Ducaten.

Von Instrumentalmusik wäre noch Folgendes: Ein grosser Marsch für ganzes Orchester mit Clavierauszug für 12 Ducaten, geschrieben zu dem Trauerspiel Tarpeja. — Eine Violin-Romanze (Solo mit ganzem Orchester) für 15 Ducaten. — Ein grosses Terzett für 2 Oboen und 1 Englisches Horn (könnte auch auf andere Instrumente übertragen werden) für 30 Ducaten. — 4 militärische Märsche mit türkischer Musik, auf Verlangen bestimme ich das Honorar. — Bagatelles oder Kleinigkeiten für Clavier allein, auf Verlangen das Honorar. Obige Werke sind alle fertig. — Für eine Solosonate für Clavier 40 Ducaten, welche Sie bald haben könnten. — Ein Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell 50 Ducaten, welches Sie ebenfalls bald erhalten könnten. — Näher als das Alles liegt mir die Herausgabe meiner sämmtlichen Werke sehr am Herzen, da ich selbe in meinen Lebzeiten besorgen möchte; wohl manche Anträge erhielt ich, allein es gab Anstände, die kaum von mir zu heben waren und die ich nicht erfüllen wollte und konnte; ich würde die ganze Herausgabe in 2, auch möglich in 1 oder 1½ Jahr mit den nöthigen Hülfsleistungen besorgen, ganz redigiren und zu jeder Gattung Composition ein neues Werk liefern, z. B. zu den Variationen ein neues Werk Variationen, zu den Sonaten ein neues Werk Sonaten und so fort zu jeder Art, worin ich etwas geliefert habe, ein neues Werk und für alles dieses zusammen verlangte ich Zehntausend Fl. C.-M. im 20 Fl. Fuss.

Kein Handelsmann bin ich und ich wünschte eher, es wäre in diesem Stück anders, jedoch ist die Concurrenz, welche mich, da es einmal nicht anders sein kann, hierin leitet und bestimmt. — Ich bitte Sie um Verschwiegenheit, indem, wie Sie schon aus den Handlungen dieser Herren ersehen können, ich sonst manchen Plackereien ausgesetzt bin. Erscheint einmal etwas bei Ihnen, alsdann kann man mich nicht mehr plagen. — Es sollte mir erwünscht sein, wenn sich ein Verhältniss zwischen uns anknüpfte, indem mir manches Gute von Ihnen versichert worden ist. Sie würden alsdann auch finden, dass ich lieber mit Jemandem von dieser, als mit so manchem der gewöhnlichen Gattung zu thun hätte. —

Ich bitte Sie um eine schnelle Antwort, indem ich gerade im Begriff bin, mich mit der Herausgabe mancher Werke jetzt entschliessen zu müssen. — Liegt Ihnen daran, so senden Sie mir gefälligst eine Abschrift von dem Verzeichniss, welches Sie Herrn Steiner mitgegeben haben. — In Erwartung einer baldigen Antwort

Ihr
mit Achtung ergebenster
Ludwig van Beethoven.

Berichte.

Görlitz (in der Lausitz). *P.* Im Stadttheater kamen hier am 17. Septbr. unter Leitung des königl. Musikdirectors Wilhelm Klingenberg die »Jahreszeiten« von Haydn zur Aufführung. Genannter Dirigent geniesst schon seit Anfang seines verdienstvollen Wirkens in der ganzen Lausitz einen höchst ehrenvollen Ruf, so dass die Aufführungen unter seiner Leitung die Bewohner der Lausitz aus Nah und Fern in die Hauptstadt herbeiziehen. Beregtes Concert zeigte auch dieses Mal die erfreulichste Theilnahme. Obgleich Herrn W. Klingenberg orchestrale Mittel nur spärlich zu Gebote stehen und ihm die Aufrechthaltung eines ziemlich starken gemischten Chors bei der in der Görlitzer Gegend allgemein verbreiteten Heiserkeit, die dort so leicht durch heftige Ost- und Nordstürme hervorgerufen wird, grosse Mühe verursacht, so gelang es ihm doch diesmal, ein erfreuliches Ensemble herzustellen. Seine Phalanx war auf der recht hübschen Bühne des Theaters so umsichtig geordnet, dass sowohl die Chöre wie Instrumente ihre Wirkung nicht verfehlten. Die Instrumentaleinleitung des Werkes ging bis auf einige kleine Versehen in den 2ten Violinen und Oboen recht wacker von statten; ja man konnte sogar häufig einen künstlerischen Standpunkt einnehmen, auf den ein musikalischer Kritiker wohl sonst in wenig Provinzialstädten gehoben werden dürfte. Die Basspartie hatte Herr Hartmann aus Bautzen, ein geschätzter Dilettant, übernommen. Offen gestanden war in dieser Aufführung ein Dilettant, wenn auch als solcher recht respectabel, nicht ganz am Platze. Neben dem prächtigen Tenor, Herrn Kammersänger Rudolph aus Dresden, und neben dem jugendlich frischen, naiv unschuldigen Vortrage des Fräul. Susanna Klingenberg, deren treffliche Gesangsbildung aus der Schule des Herrn Professor Götze in Leipzig sich eclatant bewährte, konnte Herr Hartmann als Dilettant nicht recht wirken, wenn ihm auch sonst Präcision bis zu einem gewissen Grade, wo das Künstlerische beginnt, und natürliche Wärme des Vortrags zugestanden werden müssen. Ausser den wirklich trefflich eingeübten und von Herrn Klingenberg umsichtig dirigirten Chören gebühren dem Duett zwischen Tenor und Sopran, der 5ten Nummer aus dem Herbste, sodann dem reizenden Tenorsolo aus dem Winter »Gefesselt steht der breite See« und endlich dem »Mährchen« aus derselben Abtheilung, welches letztere Frl. Klingenberg in äusserst anmuthiger und künstlerisch durchdachter Weise vortrug, der Preis. Mit dem »Spinnerliede« konnten wir uns nicht recht verständigen, da uns das Tempo zu schleppend und auch die Declamation nicht einfach genug vorkam. Dieses Spinnerlied ist für jede Sängerin eine durchaus nicht leichte Aufgabe und Frl. Klingenberg wird wohlthun, wenn sie bei einer späteren Repetition ihr Augenmerk ganz besonders darauf richtet. Es ist dieser Dame bei ihrem noch so jugendlichen Alter eine ganz bedeutende Zukunft zu prophezeien und wünschen wir daher, dass diese wenigen Zeilen dazu beitragen möchten, weiteren Kreisen die strebsame Künstlerin bekannt zu machen. Ebenso wünschen wir Herrn Musikdirector Klingenberg eine fortdauernde Wirksamkeit, damit die ganze Lausitz immer mehr in den Geist classischer Tonschöpfungen eingeführt werde.

Nachrichten.

Opernnachrichten. In Stuttgart sollte zur Geburtstagsfeier des Königs Salieri's Oper »Axur, König von Ormus« (Text von Lorenzo da Ponte) neu in Scene gehen. — H. Marschner's nachgelassene Oper »Sangeskönig Hiarne« ist am 18. Sept. in Frankfurt a. M. zum ersten Male aufgeführt und beifällig aufgenommen worden. — In Pesth ist eine neue Operette: »Was ist Liebe?« Text von Morlander, Musik von dem dortigen Capellmeister Weidt mit günstigem Erfolg gegeben worden.

Zu Zittau in Sachsen fand am 16. September die 4. Aufführung von Kirchenmusik »nach historischen Gesichtspunkten« statt, wobei Compositionen von E. F. Richter, M. Hauptmann, W. Taubert, G. Merkel, H. W. Rieffel, Ch. Fink, Fr. Liszt und G. Vierling zu Gehör gebracht wurden.

In Wien starb am 28. August der Claviermacher Carl Stein, 65 Jahre alt.

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 26. September: »Du Hirte Israels« von Thooft. »Lobet den Herrn alle Heiden« von Franz.

Zeitungsschau.

S. B. Die Wiener »Recensionen« haben nicht allein auf unsere Zeitungsschau in Nr. 35, Offenbach betreffend, in einer Notiz geantwortet, sondern sogar in einem Leitartikel »Talent und Richtung« ihrer Nummer 36 den concreten Fall zu einer »Principienfrage« erhoben. Sie hätten sich das letztere um so mehr ersparen können, als sie uns und unsern Mitarbeitern wohl zutrauen durften, dass wir zwischen Talent mit oder ohne Richtung, und Richtung oder Gesinnung ohne Talent wohl zu unterscheiden wissen. Sind wir doch selbst mehrfach in der Lage gewesen, der Redaction der Recensionen gegenüber das echte Talent in Schutz zu nehmen. — Auf den concreten Fall »Offenbach« kommen wir wohl noch zurück, namentlich auf die Frage, ob dessen Werke denen Boieldieu's und Auber's »ebenbürtig« genannt werden dürfen. Heute können wir auf diese Frage noch nicht näher eingehen, da wir bisher blos den »Orpheus in der Unterwelt« (eine höchst widerliche Farce, zu der ein wirkliches »Talent« sich nie hergeben sollte) und die »Verlobung bei der Laterne« kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Letztere »Operette« ist übrigens auch kaum mehr als eine Posse, und giebt, unserer Ueberzeugung nach, ihrerseits kein Recht, Offenbach neben jene französischen Meister zu stellen.

ANZEIGER.

[213] **Stuttgarter Musikschule.**

(Conservatorium.)

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, den 19. October d. J., können in diese, für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin-, Violoncell- und Harfenspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren **Stark**, Kammersänger **Rauscher**, **Lebert**, Hofmusiker **Levi**, **Pruckner**, **Speidel**, Professor **Faisst**, Hofmusiker **Debuysère**, Hofmusiker **Keller**, Concertmeister **Singer**, Hofmusiker **Boch**, Concertmeister **Goltermann**, Kammervirtuos **Krüger**, Hofschauspieler **Arndt** und Secretär **Runzler**.

Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, sowie im Ensemble- und Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden (57⅙ Thlr., 245 Frcs.), für Schüler 120 Gulden (68⅝ Thlr., 257 Frcs.).

Anmeldungen wollen vor der am 14. October stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, im September 1863.

Die Direction der Musikschule:

Professor Dr. Faisst.

[214] Im Verlage von **Hermann Mendelssohn** in Leipzig ist erschienen:

Felix Mendelssohn Bartholdy,

Briefe aus den Jahren 1830—1847.

1. Band: **Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832.** Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin. 5. vermehrte Auflage.

Preis geh.	2 Thlr.	— Ngr.
- geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 -	10 -
- eleg. geb. in violette Leinwand mit Goldschnitt und Mendelssohn's Photographie	3 -	15 -

2. Band: **Briefe aus den Jahren 1833—1847.** Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin und **Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy** in Heidelberg. Nebst einem chronologischen Verzeichnisse der sämmtlichen Compositionen Mendelssohn's, zusammengestellt von **Dr. Julius Rietz.**

Preis geh.	2 Thlr.	15 Ngr.
- geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 -	25 -
- eleg. geb. in violette Leinwand mit Goldschnitt	3 -	— -

[215] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

BEETHOVEN'S

Sonaten für das Pianoforte.

Kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Einzel-Ausgabe. Nr. 1—38.

Nr.			Nr.		
1.	F moll. Op. 2. Nr. 1	n. 12 Ngr.	19.	G moll. Op. 49. Nr. 1	n. 9 Ngr.
2.	A dur. - 2. - 2	n. 18 -	20.	G dur. - 49. - 2	n. 9 -
3.	C dur. - 2. - 3	n. 18 -	21.	C dur. - 53 . .	n. 24 -
4.	Es dur. - 7. . .	n. 18 -	22.	F dur. - 54 . .	n. 12 -
5.	C moll. - 10. Nr. 1	n. 12 -	23.	F moll. - 57 . .	n. 21 -
6.	F dur. - 10. - 2	n. 12 -	24.	Fis dur. - 78 . .	n. 9 -
7.	D dur. - 10. - 3	n. 15 -	25.	G dur. - 79 . .	n. 9 -
8.	C moll. - 13. (pathétique) . . .	n. 15 -	26.	Es dur. - 81[a] . .	n. 15 -
9.	E dur. Op. 14. Nr. 1	n. 12 -	27.	E moll. - 90 . .	n. 12 -
10.	G dur. - 14. - 2	n. 15 -	28.	A dur. - 101 . .	n. 15 -
11.	B dur. - 22. . .	n. 21 -	29.	B dur. - 106. (Hammerclavier).	n. 38 -
12.	As dur. - 26. . .	n. 15 -	30.	E dur. Op. 109.	n. 15 -
13.	Es dur. - 27. Nr. 1 (quasi fantasia)	n. 12 -	31.	As dur. - 110.	n. 15 -
14.	Cis moll. Op. 27. Nr. 2 (quasi fantasia)	n. 12 -	32.	C moll. - 111.	n. 18 -
15.	D dur. Op. 28 . .	n. 15 -	33.	Es dur	n. 9 -
16.	G dur. - 31. Nr. 1	n. 24 -	34.	F moll	n. 9 -
17.	D moll. - 31. - 2	n. 18 -	35.	D dur	n. 12 -
18.	Es dur. - 31. - 3	n. 18 -	36.	C dur (leicht) . .	n. 6 -
			37.	G dur. (2 leichte Sonaten)	Nr. 1 n. 3 -
			38.	F dur. (2 leichte Sonaten)	- 2 n. 6 -

Die Sonaten Nr. 30. 31. u. 32. können vorläufig einzeln nicht abgegeben werden.

Sämmtliche Sonaten in drei brochirten Bänden . . . n. 15 Thlr.
(Band I. Nr. 1—12. — Band II. Nr. 13—24. — Band III. Nr. 25—38.)
Preis jedes einzelnen Bandes n. 5 Thlr.

Dieselben in drei eleganten Sarsenet-Bänden mit Golddruck . . . . . n. 16 Thlr. 15 Ngr.
Preis jedes einzelnen Bandes n. 5 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 24. September 1863.

Breitkopf und Härtel.

[216] **Metronomen**

nach Mälzl

durch **Breitkopf und Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Metronomen	mit einfacher Pendelbewegung	2 Thlr.
Dergl.	mit Schlagwerk	6 -
Dergl.	mit Schlagwerk und Taktglocke	7 -
Handleiter	in Mahagony	3½ Thlr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 7. October 1863. **Nr. 41.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Beethoven's theoretische Studien. Von G. Nottebohm. — Recensionen (H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit). — Das zweite Musikfest in München. — Nachrichten. — Berichtigung. — Anzeiger.

Beethoven's theoretische Studien.

Von G. Nottebohm.

Wenn ich über diesen Gegenstand zu schreiben gedenke, so geschieht es nicht in der Absicht, um den alten Streit über Echtheit oder Unechtheit des von Ignaz Ritter von Seyfried herausgegebenen Buches »Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre« wieder anzufachen: im Gegentheil, es geschieht nicht ohne Hoffnung, dass jener Streit durch die folgenden Mittheilungen seinem Abschluss entgegengeführt werde.

Zunächst möge Folgendes erinnert und berichtet werden. Bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 kamen unter der Nummer 149 des Licitations-Verzeichnisses zum Verkauf: »Contrapunctische Aufsätze. Fünf grosse Packets.« Käufer derselben war Tobias Haslinger, der sie für 70 Gulden erstand. Der gegenwärtige Besitzer ist der Sohn des Käufers, Herr Carl Haslinger in Wien, welcher in entgegenkommender Weise eine genaue Durchsicht jener »contrapunctischen Aufsätze« ermöglichte. Diese Sammlung enthält das angebliche Material, aus welchem Seyfried sein Buch zusammenstellte. Man vergleiche deswegen den in Wien herausgekommenen allgemeinen musikalischen Anzeiger vom Jahre 1829 S. 59, ferner Seyfried's »Studien«, Titel und Vorrede, Anhang S. 5 und 43 u. s. w. — Meine Absicht ist nun, über jene »contrapunctischen Aufsätze«, genauer: über den handschriftlichen, die Compositionslehre betreffenden Nachlass Beethoven's Bericht zu geben und, so weit es der Raum dieser Zeitung gestattet, ausführliche Mittheilungen daraus zu bringen. Es wird sich dann auch zeigen, mit welcher Treue Seyfried bei seinem Werke verfuhr.

Die vorliegende Sammlung ist grösstentheils von Beethoven's und kleinstentheils von Albrechtsberger's Hand geschrieben. Sie besteht aus mehreren Heften, aus vielen losen oder zusammengehörenden Bogen und Blättern und umfasst zusammen mindestens 480 Seiten in Querfolio. Das ist also nicht, wie Schindler angiebt (Biogr. 3. Aufl. II, 309), ein für einige Kreuzer erstandenes »Heft von fremder Hand geschriebener contrapunctischer Ausarbeitungen«. Ausser dieser Sammlung, welche jetzt etwas unvollständiger ist, als vor 35 Jahren, giebt es noch, an verschiedenen Orten zerstreut, eine geringe Anzahl von Handschriften, welche ihrem Inhalte nach hierher gehören und beiläufig zu berücksichtigen sein werden.

Um ein genaues Bild von dem Inhalt der Schriften zu geben, wird es nöthig sein, sie nach Fächern zu ordnen und in der Reihenfolge, wie sie die Sache und die Eintheilung der Compositionslehre mit sich bringt, zu betrachten.

Ueber Generalbass oder Harmonielehre handeln drei Hefte, welche durchweg nur von Beethoven's Hand geschrieben sind und, nach der Art der Handschrift, nach der Heftung oder Einfassung, überhaupt nach der ganzen äussern Beschaffenheit zu urtheilen, ziemlich zu einer und derselben Zeit geschrieben wurden. Es findet sich kein äusseres Merkmal, nach welchem man durchweg und mit aller Sicherheit auf die inhaltliche Zusammengehörigkeit und auf die Aufeinanderfolge dieser drei Hefte schliessen könnte. Ein Heft umfasst 44 nicht paginirte Seiten in Querfolio und ist überschrieben: »Materialien zum Generalbass«. Eine ähnliche oder entsprechende Ueberschrift fehlt bei den zwei andern Heften. Man ist daher geneigt, es für das zuerst geschriebene und für dasjenige zu halten, welches von den dreien den Anfang machen sollte. Ein anderes Heft umfasst 20 Seiten und ist durchweg paginirt von 1 bis 20. Ein drittes Heft zählt 22 Seiten, von welchen nur die beiden ersten mit 23 und 24 paginirt sind. Nimmt man an, was möglich und sogar wahrscheinlich ist, dass an diesem oder dem vorigen Heft ein mit 21 und 22 zu paginirendes Blatt fehlt und verloren gegangen ist, so muss man das zweiterwähnte Heft für dasjenige halten, welches den Anfang machen und dem dritterwähnten vorhergehen soll. Dann ist aber das ersterwähnte nicht mehr einzureihen. Dies wird sich aus dem mitzutheilenden Inhalt der drei Hefte ergeben. Es möge nun zu einer genaueren Beschreibung derselben übergegangen und mit dem ersterwähnten der Anfang gemacht werden. Um eine deutliche Vorstellung davon zu geben, wird es nöthig sein, wenigstens die ersten Seiten wörtlich der Handschrift Beethoven's nachzuschreiben, jedoch mit Uebergehung der Notenbeispiele, welche, wie sich später zeigen wird, übergangen werden können. Hier nun der Wortlaut des Anfangs des Heftes:

Materialien zum Generalbass.

Alle vorkommende Zeichen welche die Begleitung angehen heissen Signaturen. Intervallen. [Folgt eine Tabelle der Intervalle von der reinen Prime bis zur übermässigen None.] Die Decimen, Undecimen und Terzdecimen sind in Absicht auf ihren Standort nichts anders, als 8^{ven} von der 3., 4. und 6. — Sie werden durch 10, 11, 13 angedeutet und kommen mehr der Melodie wegen, als der Harmonie zum Vorschein. [Folgen 5 Bei-

spiele.] Wenn bei den Intervallen Versetzungszeichen vorkommen, welche beim System nicht vorgezeichnet sind, so wird's besonders angedeutet. Das Intervall ist natürlich gross, wenn es so ist, wie anfangs beim System vorgezeichnet, zufällig gross aber wird's durch die neu hinzugefügten Versetzungen. Ein Strich durch die Ziffer, oder ein ♯ darneben erhöht um einen halben Ton. [Folgen 2 Beispiele.] Ein ♭ durch die Ziffer oder dabei erniedrigt das Intervall um einen halben Ton. [Folgen 2 Beispiele.] Ein ♮ durch die Ziffer oder darneben setzt das Intervall in seinen natürlichen Platz. [Folgen 2 Beispiele.] Zwei Striche, zwei ♯ oder ein einfaches ✕ durch die Ziffer oder dabei erhöhen um einen ganzen Ton. [Folgen 3 Beispiele.] Bei den Been um einen ganzen Ton tiefer das Intervall zu erniedrigen zwei ♭♭ oder ein grosses ♭. [Folgen 2 Beispiele.] Die Zeichen der Wiederherstellung sind ♮♭ ♮♯ nach der doppelten Versetzung. Einige setzen auch in der Zerstreuung zuweilen Bee und Striche durch die Ziffern, statt des Bequadrats oder viereckichten Be ♮ z. B. [Folgen 5 Beispiele.] Von der falschen 5te auch von der kleinen und verminderten Septime ist man es eher gewohnt, dass sie mehrentheils mit einem Be erscheinen. — NB. Das Versetzungszeichen wird am gewöhnlichsten und besten durch die Ziffer gezogen. [Folgen Beispiele.] Statt des ♯ bedient man sich des Striches durch die Ziffern. [Folgen Beispiele.] — Die Terz kann durch blosse Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen angedeutet werden. [Folgen 5 Beispiele.] Man pflegt überhaupt das erforderliche Versetzungszeichen dicht vor die Ziffer zu setzen, z. B. ♭2 ♭4 ♭5 oder ♮2 ♮4 ♮5 ♮7, desgleichen ♯2 ♯4 auch wohl so 2♭ 4♭ 2♯ 4♯ etc. Doch noch besser durch die Ziffer gezogen. [Folgen Beispiele.] Statt des ♯ ein(es) Strich(s) durch die Ziffer. [Folgen Beispiele.] Bei der 1 8 9 kommt der Strich seltener vor, man schreibt gewöhnlich ♯1 ♯8 ♯8 oder auch das ♯ neben der Note rechts. Bei zwiefachen Erhöhungen 𝄪 u. s. w. Steht ein Versetzungszeichen allein, ohne dass es zu einer Ziffer gehört über einer Note so bezieht's sich auf die 3, also ♯♭ ✕ ♭♭ kann die 3 mit angedeutet werden. Immer setzt man die Ziffern über die Noten*), weil dahin die Zeichen des forte und piano gehören, doch manchmal, wenn zum Beispiel zwei Stimmen übereinander stehen, eine für das Violonschell, die andere für das Klavier. Bei Fugen wo der Eintritt der Thematum in der Grundstimme vorkommt, so spielt man nach der Vorschrift und schlägt nicht eher Akkorde an bis Ziffern kommen. Auch wo die rechte Hand etwas obligates hat, welches man in kleinen Noten ausdrückt. [Folgt ein Beispiel.] Die Akkorde oder einzelnen Intervalle, deren Ziffern nicht gerade über der Note, sondern etwas rechts stehen, werden nicht mit dem Tone des Basses zugleich sondern nach Umständen erst bei der zweiten Hälfte der Note oder noch später angeschlagen. [Folgen einige Beispiele mit kurzen Bemerkungen.] Jede bezeichnete Harmonie gilt so lange, als die Bassnote unverändert dieselbe bleibt. Folglich behält man bei a) auch noch im zweiten Takte den Sextenakkord so lange, bis über Fis der Quintsextenakkord eintritt. Auch wenn die Bassnote eine Oktave tiefer oder höher versetzt worden b) und wenn durchgehende c) oder harmonische Nebennoten eingeschaltet sind d) — (Folgen die mit a, b, c und d bezeichneten Beispiele.) Stehen 2 Ziffern über einer Note, welche in zwei gleiche Theile getheilet werden kann, neben einander, so bekommt jede dadurch bezeichnete Harmonie die Hälfte der Dauer der Note. [Folgt 1 Beispiel.] Bei 3 nebeneinander stehenden Ziffern über einer solchen Note erhält die dadurch bezeichnete erstere Harmonie den halben Werth, die übrigen beiden Akkorde aber bekommen zusammen nur die zweite Hälfte von der Geltung der Note. [Folgt ein Beispiel.] Durch 4 nebeneinander stehende Ziffern wird angedeutet, dass jede bezeichnete Harmonie den vierten Theil von dem Werthe der Note bekommen soll. [Folgt 1 Beispiel.] Fünf Ziffern werden so eingetheilt [folgt 1 Beispiel]. Von zwei neben einander stehenden Ziffern über einer dreitheiligen (punktirten) Note bekommt die bemerkte erstere Harmonie zwei Theile, für die zweite Ziffer bleibt also bloss der noch übrige Theil von dem Werthe der Note übrig. [Folgt 1 Beispiel.] Nur in triplirten Takten ($\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$) bekommt jede Ziffer die Hälfte. [Folgt 1 Beispiel.] Stehen 3 Ziffern über einer solchen Note so erhält jeder Akkord ein Drittel von dem Werthe derselben. [Folgt 1 Beispiel.] Bei 4 Ziffern kommt auf jede der beiden erstern ein Drittel, so dass für die folgenden beiden Ziffern zusammen nur ein Drittel übrig bleibt. [Folgt 1 Beispiel.] Fünf Ziffern setzen diese Eintheilung voraus. [Folgt 1 Beispiel.] Die Punkte nach Ziffern könnte man mehr brauchen, [folgen 3 Beispiele] doch thut der Querstrich — beinahe die selbigen Dienste. Stehen über einem Punkte Ziffern, so gibt man die dadurch bezeichnete Harmonie während des Punktes an, und zählt die Intervalle von der vorhergehenden Note ab. [Folgen 5 Beispiele.] Eben dies gilt auch von den längeren Pausen. [Folgt 1 Beispiel.] Die Ziffern, welche über einer kurzen Pause stehen, werden zur Pause angeschlagen und beziehen sich auf die folgende Note. [Folgen 2 Beispiele.] Die Ziffern über langen Pausen werden zwar auch zur Pause angeschlagen, sie beziehen sich aber auf die vorhergehende Note. [Folgen 2 Beispiele.] Alle Wechselnoten, die der unregelmässige Durchgang heissen, bekommen einen Querstrich —. — Die Noten aber, welche der regelmässige Durchgang heissen, bekommen einen geraden Querstrich — oder keinen. — Ein Querstrich — zeigt an, dass man in den begleitenden Stimmen den vorhergehenden Akkord oder ein einzelnes Intervall desselben unverändert beibehalten soll. Dessen ungeachtet kann der Akkord oder das Intervall nach Umständen aufs neue angeschlagen werden. [Folgen mehrere Beispiele.] Sind zwei übereinander stehende Ziffern vorhergegangen, so folgen gewöhnlich zwei Querstriche, wenn nämlich beide vorhergehende Töne unverändert beibehalten werden sollen. [Folgt 1 Beispiel.] Nach 3 Ziffern bedient man sich ähnlicher ≡ ∴. Wenn man in Rücksicht der gegebenen Regeln der Eintheilung der Ziffern abweichen soll, so wird dieses auch durch Querstriche bestimmt. [Folgen Beispiele.] Durch einen schrägen ⁄ Strich wird angedeutet, dass man beim Eintritte derjenigen Note, über welcher dieser Strich stehet, den jedesmal bezeichneten Akkord der folgenden Note im voraus anschlagen soll. [Folgen Beispiele.] Vermittelst eines ⁀ bezeichnen manche Componisten den verminderten Dreiklang, gewisse unvollständige Akkorde, Vorhalte, durchgehende Harmonien und andere nur zweistimmig zu begleitende Stellen. [Mit 5 Beispielen.] Bei den mit unisono (un . , all' unisono, all' ottava) bezeichneten Stellen spielt man in der rechten Hand und zwar die nächstliegende höhere Oktave mit; wo der Begleiter wieder ganze Akkorde angeben soll, setzt man wieder Ziffern hin. [Folgen 2 Beispiele.] Auch vermittelst der Zahl 8 8 8 oder abgekürzt 8—. [Folgen Beispiele.] T. S. zeigt an, dass man nur die vorgeschriebene Taste ohne alle weitere Begleitung anschlagen solle, bis wieder Ziffern kommen. [Folgt 1 Beispiel.] Wo die begleitenden Stimmen pausiren, könnte man solches wie hier bezeichnen, nämlich durch ○, wodurch der Generalbassspieler gezwungen würde, so lange mit der rechten Hand zu pausiren, bis wieder Ziffern eintreten. (Folgen mehrere Beispiele.)

Man vorbereitet und löset die Dissonanzen auf u. s. w.

Dies ist oder war die Vorlage zu Seyfried's erstem Capitel. Eine Abtheilung in Capitel hat Beethoven nicht. Doch das wäre das Wenigste. Wenn der Leser diesen Auszug mit dem Text Seyfried's von Wort zu Wort vergleicht, so wird er finden, dass Seyfried keinen Satz unge-

*) Beethoven hat hier Etwas vergessen. Es sollte etwa noch folgen: »selten unter die Noten«.

ändert gelassen hat. Und fast in gleichem Grade, wie den Text, hat er auch die Notenbeispiele geändert; er hat aus Viertelnoten Achtelnoten gemacht, hat weggelassen, hinzugefügt u. s. w. — Bevor wir weiter gehen und in dem Text der Handschrift fortfahren, müssen noch einige Erscheinungen mitgetheilt werden, welche zwar keinen inneren Zusammenhang mit den Schriften haben, aber in anderer Beziehung nicht zu übersehen sind. Auf der ersten Seite des Heftes, welchem der obige Auszug entnommen, stehen am äussersten linken Rande folgende Worte geschrieben:

> Von 101 bis 1000 fl. ein Viertheil — alle Einwohner oder Miethparteien ohne Unterschied.

Dieser Randbemerkung lässt sich folgende Deutung geben: Als im Jahre 1809 die Franzosen Wien besetzt hatten, erschien, so berichtet von Geusau in seiner »Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Wien« (6. Theil S. 243) unter dem Datum vom 28. Juni 1809 ein »Circulare, wodurch ein Zwangsdarlehen auf die Häuser in der Stadt und den Vorstädten und zwar — für die Einwohner oder Miethpartheien von 101 bis 1000 Gulden Zins ein Viertheil, von 1001 bis 2000 Gulden Zins ein Drittheil u. s. w. ausgeschrieben wurde.« Beethoven, als ein Mitbetroffener, konnte sich leicht veranlasst sehen, jene Stelle abzuschreiben. Seine Randbemerkung ist aber nicht unwichtig. Es ist aus ihrem Erscheinen zu schliessen, dass wenigstens die erste Seite des Heftes geschrieben sein musste, als Beethoven die Bemerkung machte. Also musste die erste Seite, wenn nicht mehr, Ende Juni 1809 oder spätestens Anfang Juli 1809 schon geschrieben sein.

Ausser dieser Randbemerkung ist noch eine zweite anzuführen. Sie steht auf der 17. Seite des Heftes in einer Abhandlung über den Dreiklang, auf welche wir später kommen werden. An dem obern Rande dieser Seite, womit zugleich ein neuer Bogen beginnt, liest man folgende Worte:

> Druckfehler in der Sonate für Klavier mit obligatem Violonschell —.

Das letzte Wort ist verwischt, aber doch sehr deutlich zu lesen. Erst nach und unter dieser Stelle beginnt die Fortsetzung des Textes der Abhandlung über den Dreiklang. Beethoven hatte also anfangs das Blatt zu Druckfehlern bestimmt, und es ist klar, dass die Sonate, in welcher die Druckfehler vorkommen, schon gestochen sein musste, als Beethoven dem Blatte eine andere Bestimmung gab. Nun ist die Frage, welche Sonate damit gemeint sein kann. Wenn man darüber einig ist, dass es nur eine von Beethoven selbst sein konnte, und ferner, wenn man sich genau an jene Ueberschrift und namentlich an die Worte »in der Sonate« u. s. w. hält: so kann kein Zweifel sein, dass er die Sonate in A-dur Op. 69 gemeint hat. Beethoven hat fünf Sonaten für Clavier und Violoncell geschrieben; da sind zwei Sonaten Op. 5, zwei Sonaten Op. 102, und nur Op. 69 erscheint als eine Sonate. Die erste Anzeige von dem Erscheinen der Sonate Op. 69 (anfangs auch als Op. 59) finden wir in dem Intelligenzblatt der Leipziger allg. mus. Zeitung vom Monat April 1809, ferner in der Wiener Zeitung vom 29. April 1809. Wenn diese Daten richtig sind, wenn die Anzeige der Sonate kurze Zeit nach ihrem Druck erfolgte, so ist klar, dass Beethoven die Seite, die er erst zu Druckfehlern bestimmt hatte, nicht vor April 1809 schreiben konnte. Stellt man dieses Ergebniss mit dem aus der ersten Randbemerkung gewonnenen zusammen, so lässt sich das zweite Viertel des Jahres 1809 als die Zeit bezeichnen, in welcher die ersten 16 Seiten der »Materialien zum Generalbass« niedergeschrieben wurden. Wenn man aus dem Gegenstand schliesst, dass Beethoven von den erwähnten und noch zu erwähnenden Heften das vorliegende zuerst niederschrieb, so kann man überhaupt das Jahr 1809 als die Zeit annehmen, in welcher diese Aufzeichnungen begannen. Halten wir das fest, dass vor April 1809 noch nicht Alles geschrieben sein konnte, so ist klar, dass die Schriften über Generalbass u. s. w. in keinen Zusammenhang mit dem Unterrichte Beethoven's bei Albrechtsberger gebracht werden können. Albrechtsberger starb am 7. März 1809, erlebte also kaum das Erscheinen der Sonate Op. 69. Ueberdies weiss man, dass der Unterricht bei Albrechtsberger wenigstens 10 Jahre früher fällt, und dass sich Albrechtsberger in den letzten Jahren seines Lebens nicht mehr mit Unterrichtgeben beschäftigte. Damit eröffnen sich nun neue Fragen. Es sind die Fragen: welche Bestimmung hatten die Schriften Beethoven's? Und welchen Ursprung hatten sie? Ob es überhaupt gelingen wird, die erste Frage zu lösen, muss dahin gestellt bleiben. Was sich jetzt bieten lässt, das ist nur eine Ansicht, eine Muthmaassung, welche etwas Annehmbares hat. Es ist das die Ansicht, Beethoven's Aufzeichnungen seien für den Unterricht des Erzherzogs Rudolph bestimmt. Hier sind nun folgende Daten hervorzuheben. Nach einer Bemerkung Schindler's (I. 165) war es das Jahr 1808, in welchem der Erzherzog seine musikalische Fortbildung den Händen Beethoven's anvertraute. Es wird dabei nicht gesagt, worin der Unterricht bestand, ob im Clavierspiel oder ob in der Composition. Auch verweist Schindler auf keine nähere Quelle. Aus späteren Jahren sind Handschriften vorhanden, welche mit Sicherheit auf einen Compositions-Unterricht schliessen lassen.*) Angenommen aber, dieser Unterricht habe 1808 begonnen, so musste er im folgenden Jahre eine längere Unterbrechung erleiden; denn der Erzherzog war, wahrscheinlich durch die Annäherung der Franzosen veranlasst, etwa 9 Monate von Wien abwesend. Man weiss das aus den Widmungen der Sätze der Claviersonate in Es-dur, Op. 81. Das Original-Manuscript des ersten Satzes dieser Sonate hat die Aufschrift: »Das Lebewohl bei der Abreise S. K. H. des Erzherzog Rudolph, Wien den 4. Mai 1809«; und das Autograph des letzten Satzes hatte die Aufschrift: »Die Ankunft S. K. H. des verehrten Erzh. Rudolph den 30. Januar 1810.« Stellt man diese Daten mit den früher ge-

*) Es liegt nichts vor, das über den Gang, den Beethoven bei dem Unterrichte des Erzherzogs nahm, Aufschluss geben könnte. Als eine Frucht des Unterrichts sind die herausgekommenen Variationen des Erzherzogs über ein von Beethoven gegebenes Thema in G-dur mit dem Text »O Hoffnung« u. s. w. zu bezeichnen. In einem Verzeichniss der Musikalien des Erzherzogs findet sich das Lied oder Thema so eingetragen: »Aufgabe für S. K. Hoheit den Erzh. Rudolph vor der Abreise. Mödling am 11. September 1820.«

Von anderer Seite wird uns aber ein Blick in Beethoven's Unterricht gewährt. Es sind sechs zusammengehörende Blätter in Besitz des Herrn Artaria in Wien, theils von Beethoven und theils von einem unbekannten Schüler geschrieben, dessen Handschrift einige Aehnlichkeit mit der des Erzherzogs hat. Leider gehen die Blätter kaum über die Anfangsgründe des Generalbasses hinaus. Beethoven hat dabei die Lehrbücher von Türk und Kirnberger benutzt und es ist aus einigen Generalbass- und Bezifferungs-Uebungen zu entnehmen, dass er Türk's »Kurze Anweisung« (1. Auflage vom Jahre 1791) beim Unterricht zu Grunde legte. Zuerst erscheint eine Zusammenstellung der Intervalle (nach Türk §. 7), dann verschiedene Schlüssel, bezifferte Bässe (nach Türk §. 101 bis 106, §. 90 und 91), die verschiedenen Lagen der drei Dreiklänge und des Dominant-Septimenakkordes (nach Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, 1. Theil S. 38 ff.), Versetzung der Dreiklänge u. s. w. in andere Tonarten, zuletzt die übrigen Septimenakkorde (nach Kirnberger). — Das ist also, wenigstens bis hierhin, so ziemlich derselbe Weg wie der, den Beethoven in den »Materialien zum Generalbass« einschlug.

wonnenen, welche sich auf die Entstehungszeit der »Materialien zum Generalbass« beziehen, zusammen, so kann man sagen, Beethoven habe gerade die Abwesenheit des Erzherzogs benutzt, um seine Auszüge zu machen und sich dadurch auf den Unterricht vorzubereiten. Dies sei genug, um jene Hypothese annehmbar erscheinen zu lassen. Was gegen sie spricht, wird später erwähnt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863, J. A. Schlosser. Pr. 2 Thlr.

E. H. Die musikalische Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung entwickelt in neuester Zeit eine ganz ungemeine Thätigkeit. Die Früchte dieser Thätigkeit sind meistens erfreulicher Art, denn sie sind reif vom Baume des Lebens gepflückt, nicht künstlich gezeitigt in der Bruthitze philosophischer Kategorien. Man beginnt in der Geschichte der Musik immer mehr sich der Ueberzeugung zu erschliessen, dass wahrhaft bleibende Resultate vorerst durch die gewissenhafte Erforschung eines genau umschriebenen Kreises von mässigem Umfang zu gewinnen sind und dass die tüchtige und reinliche Bearbeitung eines solchen kleinen Feldes der historischen Kenntniss wesentlichere Dienste leistet, als eine auf compilirender Vielwisserei und »geistreichen Gesichtspunkten« beruhende Gesammtgeschichte der Musik. Das uns vorliegende Buch von Schletterer ist, soweit es auf eigenen Forschungen beruht, ein werthvoller Behelf für den Geschichtsschreiber der Musik und ein rühmliches Product deutschen Fleisses. Der Verfasser hat über die Anfänge der deutschen Oper, namentlich über die Hamburger Epoche, selbständige, archivalische Forschungen unternommen. Die Ergebnisse derselben, bestehend in reichhaltigen Verzeichnissen von deutschen Opernaufführungen im 17. und 18. Jahrhundert, in einer Reihe zum erstenmal publicirter Textbücher von deutschen Fastnachts- und Passionsspielen, endlich in zahlreichen historischen Details bilden jedenfalls den werthvollsten Theil des Buches. Sie sind als »Anmerkungen und Beilagen« dem eigentlichen Texte als Anhang beigegeben. Die Arbeit Schletterer's hätte unseres Erachtens nur gewonnen, wenn der Verfasser sie auf diese Perioden concentrirt und auf seine eigenen Forschungen beschränkt und alles weggelassen hätte, was man anderwärts auch findet, und was nicht das »deutsche Singspiel« wirklich direct angeht. Der Verfasser hat sich aber die Grenzen seiner Arbeit nicht streng genug vorgezeichnet, den Kreis nicht eng genug umschrieben, sondern denselben offenbar während des Arbeitens immer weiter ausgedehnt. Dadurch kommt eine merkliche Ungleichheit der Behandlung sowohl als des Werthes der einzelnen Partien in das Buch. Der Verfasser scheint dies gefühlt zu haben: in der sehr bescheidenen Vorrede theilt er uns mit, sein Werk sei entstanden, indem »aus einem gedrängten, kurzen, für eine Zeitschrift bestimmten Aufsatze ein dickleibiges Buch wurde«. Mancher Leser wird, wie wir, vielleicht den entgegengesetzten Eindruck empfangen: als wäre es anfangs auf ein höchst detaillirtes, umfassendes Werk abgesehen gewesen, welches aber im Verlauf immer gedrängter und flüchtiger wurde, so dass die beiden Schlusscapitel (von Dittersdorf und Mozart bis auf unsere Zeit, also die Blüthenzeit des eigentlichen Singspiels) beinahe einem rasch hingeworfenen Journalartikel gleichen.

Diese Partie erscheint um so stiefmütterlicher bedacht gegen die erstere Hälfte, als sie die historische Forschung weniger, als die ästhetische Kritik in Anspruch nimmt. Letztere ist aber nicht die starke Seite des Verfassers: sein Urtheil ist zu allgemein, trifft nicht scharf das Eigenthümliche und Individuelle der einzelnen Erscheinungen. Ueber die Singspiele von Dittersdorf, Schenk, Weigl, W. Müller u. A. finden wir kaum mehr als ein sehr gleichmässig und mitunter sehr enthusiastisch gefärbtes Lob. Was deutsch und alt ist wird meist gelobt, das Ausländische und Moderne meist getadelt, charakterisirt beinahe gar nichts.

Am ausführlichsten behandelt Schletterer die erste Periode, die geistlichen Schauspiele des Mittelalters, die Fastnachtscomödien etc., lauter Anfänge der dramatischen Kunst, welche mit der musikalischen eine noch überaus geringe und lose Verknüpfung haben. Hätte der Verfasser die Bedeutung und den Charakter des musikalischen Theils dieser Spiele uns eingehender schildern und durch Notenbeispiele gegenwärtig machen können, so würden wir über die unverhältnissmässige Ausdehnung der ersten 5 Capitel nicht klagen, welche, wie sie dastehen, weit mehr Literatur- und Culturgeschichte tradiren, als Musik. *)

Der in Werken dieser Art sehr empfindliche Mangel an Notenbeispielen liegt übrigens offenbar nicht dem Verfasser, sondern dem Verleger zur Last. Man kennt die wahrhaft krankhafte Notenscheu der meisten Verleger.

Auch im weiteren Verlauf entfernt sich der Verfasser, in seinem Streben nach Vollständigkeit, häufig allzusehr vom »deutschen Singspiel«, so z. B. wenn er die Entstehung der italienischen und der französischen Oper ausführlich erzählt. Beinahe wird ihm seine Geschichte des »deutschen Singspiels« zu einer Geschichte der Oper überhaupt. Die Unsicherheit des Begriffs »Singspiel«, einer Gattung, die in der Kunstgeschichte bekanntlich keine scharfen Grenzen hat, mochte leicht dazu verleiten. Wir verstehen heutzutage unter Singspiel gewöhnlich ein musikalisches Lustspiel, in welchem der gesprochene Dialog einen bedeutenden Raum neben der Musik einnimmt, während sich diese vorzüglich in kleineren, knappen Formen bewegt. Historisch war aber der Begriff ein viel weiterer. Unter »Singspiel« verstand man zur Zeit, als die italienische Oper in Deutschland im Flor oder doch in der Nachblüthe war, die deutsche Oper überhaupt. Ernste deutsche Opern, wie Schweitzer's »Alceste«, Benda's »Romeo und Julie«, wurden Singspiele genannt. »Opera« par excellence hiess nur die italienische. In den Schriften Gottsched's, Lessing's, Wieland's kann man diese Unterscheidung fast durchgehends wahrnehmen. Erst als die deutsche Oper in Deutschland ihr gutes Recht neben der italienischen erobert und diese verdrängt hatte, machte die deutsche Bezeichnung »Singspiel« der romanischen »Oper« Platz. Stücke vom Umfang und Styl des Mozart'schen Singspiels »Die Entführung aus dem Serail« wurden 20 Jahre später »komische Opern« genannt. Wenn Herr Schletterer darauf besteht, Lortzing's »komische Opern« seien eigentlich Singspiele, Mozart's »Singspiel« die Zauberflöte hingegen eine Oper, so ist dies ohne Vorausschickung einer genauen, auf formale Unterschiede gegründeten Definition, eben nur eine Behauptung. — Das Buch empfiehlt sich auch äusserlich durch eine gefällige Ausstattung.

*) Der Verfasser benutzt in dieser Partie grösstentheils Gervinus, Devrient und R. Prutz, für die neuere Zeit Biederfeld.

Das zweite Musikfest in München

am 27., 28. und 29. September 1863.

S. B. Die grossen deutschen Musikfeste, einerseits (ebenso wie Turn-, Schützenfeste und andere Veranstaltungen) Ausdruck des deutschen Ringens nach Vereinigung zerstreuter Kräfte und zerstreut wohnender Gleichgesinnten, sind andererseits auch ein Zeichen der Zeit, dass das Volk auch auf musikalischem Gebiete directe Mitwirkung anstrebt, sei es durch unmittelbare Betheiligung am Gesang, sei es als massenhafter, imponirender Hörerkreis. Die Unternehmer dieser Musikfeste gehen auf keinen andern Gewinn aus, als den, der wieder mittelbar der Kunst zu Gute kommt, und dieser selbst wird bedeutender Vorschub geleistet, indem Werke, die sonst nur Eingeweihten oder kleineren Kreisen zugänglich waren, nunmehr allgemeines Besitzthum der Nation werden, dadurch aber ein Bollwerk bilden gegen die von anderer Seite hereinbrechende Barbarei und Verflachung.

Und in diesem Sinne müssen wir die Musikfeste auf das lebhafteste befürworten und unterstützen, indem wir dabei über Erscheinungen, die den verknöcherten Anhängern einer ausser und über dem Volke stehenden Kunst bedenklich erscheinen, hinwegsehen und sie für geringfügig halten gegenüber den grossen Vortheilen, von denen wir vorher sprachen.

Während nun am Niederrhein die Musikfeste sich seit beinahe einem halben Jahrhundert festgesetzt, organisirt und zu jährlicher Feier entwickelt haben, die mittelrheinischen einen zwei- oder dreijährigen Turnus anstreben, im übrigen Deutschland nur hier und da vereinzelte Feste zu Stande kommen, ist es auch in München noch nicht gelungen, eine rasche Folge herbeizuführen. Acht Jahre sind verflossen seit dem ersten von der »musikalischen Akademie« in München veranstalteten Musikfeste. Warum man so lange brauchte, um sich zu einem zweiten zu entschliessen, begreift sich um so schwerer, als der »Erfolg« des ersten laut Vorwort des diesjährigen Programms die Lebensfähigkeit dieser Feste auch in München »in erfreulichster Weise dargethan« hatte. Wir wollen darüber nicht weiter nachdenken, vielmehr sogleich berichten, dass wir uns am 25. September aufmachten, um selbst den »Kampf der Wagen und Gesänge« mit anzusehen und uns persönlich über den Stand der Musik in Bayern zu unterrichten, so weit ein Musikfest dazu Gelegenheit bietet.

Gestehen wir es offen: Die Erwartungen, die wir mitbrachten, waren keine sehr hoch gespannten. Von dem reichen Musikleben, das in Deutschland jetzt überall aufblüht, von einer eifrigen Pflege der älteren Meister, sowie von der Theilnahme, die man denn doch auch der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart zu schenken anderwärts keinen Anstand mehr nimmt, verlautete aus Bayern wenig. Der achtjährige Stillstand der Musikfeste, die geringe Anzahl der stehenden Musikaufführungen und Gesangvereine in der Residenz wie in den Provinzialstädten u. s. w. mussten die Annahme hervorrufen, dass für die Musik wenig Interesse vorhanden sei. Wo, so fragte man sich, sollten da die Kräfte für ein Musikfest herkommen, woher namentlich die 1200 geschulten Sänger? Mochten auch die ungeheuren Räume des Glaspalastes in Anbetracht dieser Verhältnisse sich einer solchen Aufführung günstig erweisen?

Glücklicherweise schwanden unsere Besorgnisse in der ersten Stunde der Hauptprobe vom 26. September. Welch kräftiger, sicherer, präciser Chor bei einem ebenso tüchtigen Orchester! Welcher Wohlklang und verhältnissmässige Deutlichkeit in diesen Räumen! Was das letztere betrifft, so hatte man, die Erfahrungen des ersten Musikfestes benutzend, die Aufstellung umgedreht. Damals stand das Orchester auf der nordwestlichen Seite des linken Flügels des Glaspalastes, also beinahe im Mittelpunkt des ganzen Gebäudes, von wo aus die Tonstrahlen sich nach allen Seiten verbreiten und — verlieren mussten. Diesmal an der südöstlichen Wand desselben Flügels, so dass die Tonmasse jetzt rückwärts entschiedenen Widerstand fand und sich nach vorne in den Zuhörerraum ausbreiten konnte, freilich am Ausgange immer noch Vieles in die Mitte und in den rechten Flügel abgebend, was vielleicht durch einige Vorhänge oder Wände zu vermeiden gewesen wäre. Trotzdem fanden wir die Wirkung im vordern Theil des Parterre und auf der zweiten Gallerie ausgezeichnet voll und kräftig, dagegen auf der sogenannten »Nobelgallerie« durch die vorstehende zweite Gallerie bedeutend abgedämpft, so dass wir es vorzogen, unseren festen Sitz daselbst in den Aufführungen zeitweilig zu verlassen und lieber stehend eine volle Wirkung zu empfangen, als sitzend eine halbe. Wir möchten daher vorschlagen, künftig (will's Gott nicht erst in 8 Jahren!) die zweite Gallerie zur »noblen« zu gestalten.

Wie erklären wir uns nun aber die erfreuliche Wirklichkeit in den Chören, im Gegensatz zu unseren geringen Erwartungen? Woher haben diese Chöre ihre Sicherheit und Lenksamkeit? Sollten das musikalische Talent und die guten Kehlen der Süddeutschen wirklich im Stande sein, aus dem Nichts ein so wirksames Etwas hervorzuzaubern? Sollte die energische Hand und die Tüchtigkeit eines freilich gewaltigen Capellmeisters hier allein Wunder gewirkt haben?

Ehre, dem Ehre gebührt! Ausser den mitwirkenden Chören des Hoftheaters und mehrerer Kirchen, dürfte wohl der Münchner Oratorien-Verein des kunstsinnigen und kunstverständigen Barons Carl von Perfall nicht gering in's Gewicht fallen. Der »Israel in Egypten« war von diesem Vereine schon mehrmals studirt und aufgeführt, also ein Stock von Sängern für das Werk herangebildet worden, der es in sich aufgenommen hatte und dem Festdirigenten die Sache erleichterte. Aus dem Munde ganz unbefangener Vereins-Mitglieder haben wir das wärmste Lob vernommen über die Bemühungen des Genannten: die Willkührlichkeiten dilettantischer Sänger, den Mangel an Verständniss richtigen Chor-Singens bei denselben zu bannen, erhebliche Kräfte zur würdigen Ausführung grosser Chorwerke heranzubilden. Ueber die weiteren bayerischen Anstalten, die, sei es in der Kirche oder im Concertsaal, den Chorgesang pflegen, wäre eine allgemeinere Darstellung wünschenswerth, kann aber weder heute noch überhaupt vom Verfasser dieser Zeilen gegeben werden.

Während die Chormasse im Programm mit 1200 Stimmen beziffert war (in Wirklichkeit sollen aber, wie man uns mittheilte, nur gegen 900 beim Fest activ gewesen sein), bestand das Orchester aus 257 Spielern und war jedenfalls ausreichend stark; die Klangwirkung sowohl im Forte wie im Piano eine sehr schöne, in einzelnen Partien reizende; bei den Instrumentalwerken konnte freilich eine vollkommene Deutlichkeit nicht immer und für jeden Platz des Saales gehofft oder erzielt werden, doch that dies dem Ganzen keinen erheblichen Eintrag und jedenfalls war es nicht die Schuld des Saales allein, wenn Manches nicht die rechte Wirkung machte.

In Bezug auf die Gesangs-Solisten stehen wir eigenthümlichen Verhältnissen gegenüber, welche wir weder entschieden anzuerkennen, noch abzulehnen vermögen. Man hatte schliesslich bei den beiden Hauptaufführungen durchaus Münchner Opernkräfte verwendet. Kam dies dem technischen Gelingen unstreitig zu statten, da das Münchner Hoftheater glücklicher Weise mehr als andere Hofbühnen Persönlichkeiten besitzt, die noch nicht völlig in der Misére des heutigen Opernwesens zu Grunde gegangen sind, und sowohl Stimme wie Gesangsmethode in einer Weise bewahrt haben, die sie auch im Oratorium als trefflich verwendbar erscheinen lässt, so ist doch nicht durchaus das Gleiche in Bezug auf feineres, geistiges Verständniss Händel'scher Musik zu sagen; man brachte fast Alles klar und deutlich, kräftig, fest und rein zu Tage. Nicht selten aber über-

wog das Bewusstsein des Könnens und des Materialbesitzes die eigentliche künstlerische Ausführung. Besonders war dies bei den männlichen Solisten der Fall, unter welchen Herr Kindermann als derjenige erschien, für den es sich blos darum handelte, ein allerdings kräftiges Organ zur beständigen imponirenden Herrschaft zu bringen. Dadurch wurde seine sonst sehr anerkennenswerthe Coloratur, die reine Intonation und deutliche Aussprache oft wirkungslos. Herr Bausewein, ein sonst sehr verständiger Sänger, wurde im Bass-Duett des Israel in diesen Strudel mit hineingezogen. Besser löste Herr Heinrich (Tenor) seine Aufgabe. Die Stimme des Frl. Edelsberg war für diese Räume nicht ganz ausreichend; dagegen leistete Frau Dietz Alles, was vernünftiger Weise verlangt werden konnte, ja sie erhob sich in manchen Momenten zu wahrhaft oratorischer Idealität des Vortrags.

Das erste Concert brachte an der Spitze Beethoven's für solchen Ort unstreitig sehr passende Eroica, welche mit ebensoviel Schwung als Feinheit ausgeführt wurde. Bedenkt man die Schwierigkeit, ein so ausgedehntes Orchester in theilweise so raschen und daher gefährlichen Partien zusammenzuhalten, so muss man beiden Seiten, dem Dirigenten, Herrn Generalmusikdirector Lachner, wie auch den Spielern das grösste Lob spenden. Ueber einige Tempi wäre freilich mit dem ersteren zu rechten; diese stehen aber, wie es scheint, bei ihm seit Jahren so fest, dass es kaum gelingen möchte, ihn für die Zukunft davon abzubringen. Erstens schien uns der Trauermarsch zu langsam. Beethoven hatte das Thema, wie wir aus Skizzenblättern wissen, zuerst im $^4/_4$ Takt, später aber im $^2/_4$ Takt notirt. Liegt darin nicht eine Mahnung des Componisten, es entschieden zweitheilig aufzufassen, daher aber auch so wiederzugeben, dass der Hörer im Stande ist, eins und zwei dabei zu denken, ohne sich der Zwischenglieder zu bedienen? Besonders war es der Durchführungssatz, wo die Länge der einzelnen Noten der Kraft Abbruch that. Ausserdem, und noch weit nachtheiliger für die Wirkung, wurde das Andante des Finales verschleppt. Dieses Andante ist doch entschieden nur eine Variation des Themas, kein selbständiger Satz, kein Gegensatz, kein Adagio. Wir wünschen nicht, dass solche Tempi durch die Musikfeste maassgebend und herrschend würden, wollten daher unsere Ueberzeugung hier nicht unausgesprochen lassen.

Darauf folgte Händel's Coloss: Israel in Egypten. Es war das die zweite Aufführung des Werks, die uns zu hören bisher vergönnt war. Die erste hörten wir in Wien 1860 und freuen uns höchlich, diese zweite erlebt zu haben. Unsere Wiener Leser, die sich etwa auch in der Lage befinden, die beiden Aufführungen zu vergleichen, werden uns verstehen und sowohl unsere damaligen Klagen gerechtfertigt finden, wie auch unsere Opposition gegen Urtheile, die, auf eine schlechte Aufführung gestützt, an dem Werthe und der Wirksamkeit des Werks irre schienen und Andere irre machten. Fürwahr! Um die vorletzten Chöre, von »Wer ist dir gleich« bis »Sie werden erstarren wie Stein« u. s. w. zu hören, würde sich allein schon eine grössere Reise verlohnen. Von der dämonischen Gewalt dieser grossartigen Vorhalte, Uebergänge, Septimen- und Nonenakkorde, dieser majestätisch aufsteigenden Terzengänge u. s. w. (wer wollte sich vermessen, die Eingebungen einer grossartigen Phantasie mit technischen Ausdrücken zu erschöpfen!), von der Lieblichkeit des Klanges in Chören, wie der: »Aber mit seinem Volke zog er dahin« u. s. w., muss man sich in einer Räumlichkeit überzeugen, die, wie der Münchner Glaspalast, ein freies Ausschwingen der Tonmassen zulässt. Wir erinnern uns kaum eines ähnlichen Eindrucks, fügen aber hinzu, dass wieder andere Chöre uns unter unrichtig gewählten Tempos zu leiden schienen. Um das gleich abzuthun, bemerken wir, dass u. A. der Schlusschor der ersten Abtheilung durch zu schnelles Tempo an Wucht verlor, so auch der Schlusssatz der zweiten Abtheilung. Dagegen war der Doppelchor »Feuer unterm Hagel her stürzt« entschieden zu langsam genommen. Die Worte »Feuer, Feuer«, müssten rascher ausgesprochen werden können, sonst geht die Aufregung, die sie ausdrücken und hervorrufen sollen, vollständig verloren. *)

Das Programm sagte aus, die Aufführung des »Israel« geschehe »nach der Originalpartitur«. Hierüber müssen wir uns eine Bemerkung erlauben. Allerdings gab man das Oratorium nicht »vermoselt«, — dafür aber leider sonst in einigen Punkten nicht originalgetreu. Denn wo steht denn in der Originalpartitur etwas von den Recitativen, welche die Chöre der Plagen unterbrechen? Händel hat hier eine Gruppe von aufeinanderfolgenden Chören hingestellt, die unter sich die grössten und interessantesten Gegensätze bilden. Fliegen und Heuschrecken, dann Hagel und Feuer, dicke Finsterniss, Tod der Erstgeburt, und endlich der ruhige Auszug des »Hirten mit seinem Volke«, — alles das bildet in der »Originalpartitur« ein ungetrenntes Ganzes und von des »Königs starrem Herz« und der »Ohnmacht falscher Zauberkünste«, von Pharao's tiefem Jammer«, davon dass er »die Sonne wiedersah« etc., wissen wir nichts. Noch weniger von einer Arie, die Frau Dietz zu Liebe aus der »Susanna« für den Israel zurecht gemacht wurde, einer Arie, die Susanna an einer Stelle singt, die gerade nur diese Musik erheischt, welche Musik daher auch nur dorthin gehört. Hätte Händel selbst eine solche Benutzung sich erlaubt, es wäre gewiss eine Sünde gegen sein eigenes Werk, aber solche Thaten von anderer Seite möchte man sich im Namen Händel's doch entschieden verbitten. Mit welchem Rechte also lässt man nach alledem auf dem Programm drucken: »Nach der Originalpartitur«?! — Die bezeichneten Recitative sollen nach der einen Version von Mendelssohn aus England mitgebracht und als echt eingeschoben worden sein. Von einer andern Seite, einem beim Feste anwesenden namhaften Händel-Kenner, wurde dagegen behauptet, sie rührten von Lindpaintner her. Es ist dies eine Angelegenheit, deren richtige Darstellung wohl von Chrysander zu erwarten ist. Einstweilen aber müssen wir der Ansicht der soeben bezeichneten Autorität beipflichten, welche die Plagen-Chöre, unmittelbar aufeinanderfolgend, als eine wesentliche Intention Händel's bezeichnet. **)

Die Wirkung dieses Oratoriums auf das zahlreiche, doch aber den immensen Saal nicht völlig füllende Auditorium, war bei einzelnen Nummern eine sichtlich bedeutende. Wo sie es nicht war, da kann es nur daran gelegen haben, dass das Verständniss ihm durch die Aufführung, sei es durch Mangel an eindringendem Studium von Seite der Solosänger, oder durch unrichtige Auffassung und verkehrte Tempos, nicht erschlossen wurde. Im grossen Ganzen wird das Werk freilich auf Niemanden seine imponirende Wirkung verfehlt haben, aber es handelt sich doch heutzutage nicht mehr allein darum, dem Publi-

---

*) Mendelssohn hat diesen Chor in der englischen Ausgabe mit ♩ = 112 bezeichnet; freilich auch, unbegreiflich genug, den Pastoralchor in G-dur in derselben Bewegung.

**) Mit der Angabe, Mendelssohn habe die Recitative aus England mitgebracht und den deutschen Aufführungen einverleibt, steht in seltsamem Widerspruch die Ausgabe der englischen Händel-Gesellschaft, deren »Israel in Egypten« von Mendelssohn redigirt und unter seiner ausgesprochenen Verantwortlichkeit nach dem Original-Manuscript erschienen ist. Diese Partitur enthält die bewussten Recitative nicht. Wir wissen aber ferner auch (vgl. Deutsche M.-Ztg. 1860, Nr. 13), dass dieses Oratorium, nachdem es lange von anderen Händen verunstaltet worden war, in England seit 1840 in seiner ursprünglichen Form gegeben wird, und unter dieser müssen wir doch wohl diejenige Partitur verstehen, welche die englische Händel-Gesellschaft nach 1840 hergestellt hat. Mendelssohn's Vorwort zum Israel ist datirt vom 4. Juli 1844. Wir müssten also, hätte wirklich Mendelssohn die Recitative »aus England mitgebracht«, annehmen, es sei dies in einer früheren Zeit geschehen, und er habe sie in seiner Eigenschaft als verantwortlicher Editor selbst dementirt.

kum glaubwürdig zu machen, dass Händel ein grosser Componist gewesen, sondern darum, es in die Einzelheiten seiner feinen und tiefen Intentionen einzuführen. — Die Aufführung des »Israel« war somit eine im Ganzen anerkennenswerthe, höchst dankenswerthe, im Einzelnen aber für den Tieferblickenden hin und wieder verfehlte, nicht zur Genüge durchdachte.

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

Ueber das kürzlich erwähnte im Haag stattgehabte Nationalmusikfest, wo blos Compositionen holländischer oder in Holland ansässiger Tonsetzer aufgeführt wurden, geht uns ein Bericht zu, dem wir Folgendes entnehmen: Allgemein war man eingenommen von Herrn Boers' Ouvertüre und fand es einen guten Anfang, dass man mit einem Choral das Concert eröffnete. Die Ouvertüre ist frisch und sehr schön instrumentirt. Von Hol's Werk (Leydens Entsatz) kann man viel Rühmliches sagen, obwohl etwas mehr Abwechselung in der Instrumentation nicht geschadet hätte; namentlich sind die Trompeten, Posaunen und Pauken, kleine und grosse Trommeln, Piatti und Triangel manchmal ziemlich vorherrschend; sehr lobend zu erwähnen ist der Theil, wo v. d. Werff auftritt, welcher durch einen Dilettanten meisterlich vorgetragen wurde. Heinze's Auferstehung ist ein sehr schönes Werk, fein instrumentirt, mit viel Abwechselung (das Gedicht ist von der Frau des Componisten), nur zuletzt etwas in die Länge gezogen. *) — Der 2. Tag fing mit einer Ouvertüre von W. F. G. Nicolai an. Sie gefiel im Allgemeinen sehr, namentlich der Chor am Schlusse machte grossen Effekt, wahrscheinlich weil er, als Volkslied componirt, auf die Gefühle für Vaterland und König wirkte. Man fand, dass die Introduction etwas zu lang war, das Thema der Ouvertüre etwas zu kurz, wodurch die Durchführung nicht interessant genug ausfiel. Ein Meisterwerk ist der Psalm von Herrn Lubeck sen., frisch und kräftig, ziemlich originell und sehr schön instrumentirt; vortrefflich ausgeführt, krönte ein donnernder Applaus den verehrten greisen Mann, und Jedermann freute sich, als eine der Solistinnen ihm einen Lorbeerkranz überreichte, und das Orchester einen dreifachen Tusch anstimmte. (Dieser Psalm wurde vor mehr als 20 Jahren componirt und damals mit eben so grossem Beifall aufgeführt.) Die Ouvertüre von v. d. Does blieb weg wegen Unwohlseins des Componisten; statt derselben wurde Hutschenruijter's Ouvertüre zu Anfang, ein kleiner Chor »Frühlingserwachen« von Nicolai zum Schlusse des zweiten Theils gemacht. Die Ouvertüre ist etwas zu lärmend, schlägt aber doch einen festlichen Ton an und wurde warm applaudirt.

*) Eine nähere Recension dieses Werkes wird für d. Bl. vorbereitet. D. Red.

(Opernnachrichten.) Am 20. September wurde am kgl. Hoftheater in Dresden Gluck's Armida gegeben. Frau Bürde-Ney, deren Stimme sich wieder sehr erholt hat, sang mit gutem Erfolg die Titelrolle. Ebendaselbst kam G. Schmidt's Oper »la Réole« wiederholt und mit Beifall zur Aufführung. — In Erfurt gab man R. Wagner's »Tannhäuser« zum ersten Male, in Baden-Baden Berlioz's »Beatrice und Benedikt« wiederholt, in Hannover zum ersten Male F. Hiller's Oper »Die Katakomben«.

Der treffliche Pianist Hr. Hallé, Concertdirector in Manchester, hat kürzlich seine Vaterstadt Hagen (Westphalen) besucht und daselbst concertirt. Ein seltener Genuss für eine solche kleine Stadt!

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 3. October: »Jauchzet dem Herrn alle Welt« (Nr. II) von Mendelssohn Bartholdy. »Du bist der Gott der Kraft« von Reissiger. Kirchenmusik am 4. October: »Weisheit, Ruhm und Ehre« etc., Hymne von G. Fr. Händel.

Berichtigung.

Herr Mortier de Fontaine theilt uns mit, dass in der in Nr. 39 abgedruckten Sarabande von Händel der zweite Theil nicht repetirt werden darf. Ferner müssen die drei letzten Bassnoten jeden Theils eine Oktave tiefer gespielt werden.

ANZEIGER.

[217] **Für Concert-Directionen und Gesangvereine.**

Ferd. Hiller, Op. 79. **Christnacht.** Cantate von A. v. Platen für Solo und Chor mit Begl. des Pfte. Für Orchester instr. von Eugen Petzold. Part. 2 Thlr. 15 Ngr. Clav.-Ausz. 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterst. 2 Thlr. 15 Ngr. Solo- und Chorst. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Theod. Rode, Op. 30. **Weihnachts-Cantate** z. Festfeier auf Gymnasien, Seminarien, Real- u. höh. Bürgerschulen f. gem. Chor mit Begl. d. Pfte. Clav.-Ausz. und Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr.

Rob. Schumann, Op. 144. **Neujahrslied** von Fr. Rückert f. Chor m. Begl. d. Orch. Part. 1 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterst. 3 Thlr. 20 Ngr. Chorst. 1 Thlr. 10 Ngr.

Ferd. Hiller, Op. 102. **Palmsonntagmorgen.** Ged. v. Geibel für 1 Sopranst. und weibl. Chor m. Orch. Part. 1 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Ausz. und Singst. 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterst. 2 Thlr.

H. M. Schletterer, Op. 2. **Ostermorgen.** Ged. v. Geibel f. achtstimmigen Männerchor mit willk. Begl. v. Blasinstr. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr.

Jede Buch- und Musikalienhandlung ist in den Stand gesetzt, obige Werke nach Wunsch zur Ansicht zu liefern.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

[218] Im Verlage von **N. Simrock** in **Bonn** sind soeben erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu erhalten:

Bargiel, Wold., Op. 26. **„Der Herr ist mein Hirt"** (Psalm 23) für 3 stimm. weibl. Chor und kleines Orchester. Partitur 24 Sgr. Orchesterstimmen 24 Sgr. Clavier-Auszug 16 Sgr. Chorstimmen 8 Sgr.

Händel, G. F., Ode auf den St. Cäcilientag. Clavier-Auszug mit engl. Texte u. deutscher Uebersetzung v. Gervinus. 1 Thlr. 10 Sgr. Chorstimmen 21¼ Sgr.

—— Vollständige Orchesterstimmen dazu, nach Mozart's Instrumentation. 6 Thlr. 12 Sgr.

Brahms, Joh., Op. 25. **Quartett** für Pianoforte, Violine, Viola u. Violoncello. 4 Thlr. 8 Sgr.

—— Op. 26. Desgleichen. 4 Thlr. 8 Sgr.

[219] Im Verlage von **Julius Springer** in Berlin sind die nachstehenden Unterrichtsbücher etc. des

Seminarlehrer R. Lange in Köpenick

erschienen, über welche sich alle pädagogischen und musikalischen Blätter sehr günstig ausgesprochen und welche zum Theil von dem K. Ministerium für geistliche und Schul-Angelegenheiten zur Beachtung empfohlen worden:

Winke für Gesanglehrer in Volksschulen. Dritte vermehrte Auflage. Preis 7½ Sgr.

Der Elementarunterricht auf dem Pianoforte. Ein methodischer Beitrag für Lehrer und Lernende. Zweite vermehrte Auflage. Preis 16 Sgr.

Musikstücke für die Orgel und die Violine. Eine Gabe für Seminarien und Musikschulen.
Erste und zweite Sammlung. Preis jeder Sammlung 10 Sgr.

Zwölf Vorspiele für die Orgel mit erläuternden Bemerkungen über ihren Bau und Vortrag. Preis 8 Sgr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

[220] **Deutschlands Sänger!**

Soeben erschien und in allen Buchhandlungen zu haben:

Germania.

Deutscher Sänger-Almanach für 1864.

Herausgegeben

von

M. Herrmann.

Illustrirt von C. Reinhardt.

8. eleg. br. 7½ Ngr.

[224] # Neue Musikalien

aus dem Verlage von **Fritz Schuberth** in **Hamburg.**

	Thlr.	Ngr.
Alexis, Julien, Le Progrès. Marche civile p. Piano. Op. 1	—	10
—— **Ida.** Polka-Mazurka pour Piano. Op. 2	—	10
—— **La Trompette.** Galop militaire pour Piano. Op. 3	—	10
—— **L'Insurrection Polonaise.** Mazurka guerrière pour Piano. Op. 4	—	10
—— **Acacia.** Polka élégante pour Piano. Op. 5	—	10
—— **Les Amourettes.** Valse brillante pour Piano. Op. 6	—	15
Asher, J., L'opéra au piano. Bouquets de Mélodies (Fantaisies).		
Nr. 26. Boieldieu, La Dame blanche	—	18
- 27. Verdi, Ernani	—	18
- 28. Donizetti, Don Pasquale	—	18
Funke, J., Dans la Prairie. Tyrolienne p. Piano. Op. 27	—	10
—— **La Brunette.** Polka-Mazurka de Salon pour Piano. Op. 28	—	10
Goldner, W., Brise légère. Polka-Mazurka pour Piano. Op. 18	—	10
—— **Célèbre Quatuor** de Rigoletto de Verdi, transcrit pour Piano. Op. 19	—	10
—— **Danse espagnole** pour Piano. Op. 20	—	10
—— **Nocturne élégant** pour Piano. Op. 21	—	10
Grimm, Ch., Le Début du Violoncelliste. 14 Morceaux mignons pour Violoncelle et Piano. Op. 22.		
Nr. 1. Ariette de l'opéra: »Les noces de Figaro« de Mozart	—	10
- 2. Barcarolle de l'opéra: »Fra Diavolo« de Auber	—	10
- 3. Preludio et Scène de l'opéra: »Ernani« de Verdi	—	10
- 4. Prière de l'opéra: »Freischütz« de Weber	—	10
- 5. La Mélancolie - 6. Barcarolle napolitaine }	—	10
- 7. Preghiera - 8. Cavatine } de l'opéra: »Oberon« de Weber	—	10
- 9. Romance de l'opéra: »Guillaume Tell« de Rossini	—	10
- 10. Miserere de l'opéra: »Il Trovatore« de Verdi	—	10
- 11. Letzte Rose - 12. Cavatine: Ach, so fromm } de l'opéra: »Martha« de Flotow	—	15
- 13. Es ist bestimmt in Gottes Rath - 14. Auf Flügeln des Gesanges } Lieder von Mendelssohn-Bartholdy	—	15
Hasert, Rud., Improvisationen über deutsche Weisen für Piano. Op. 35	—	10
Nr. 1. Der Krieger an seinen Mantel (Schier dreissig Jahre)	—	10
- 2. Loreley: »Ich weiss nicht was soll es bedeuten«	—	10
- 3. Thüringisches Volkslied: »O, wie wär's möglich dann«	—	10
Jensen, Adolf, Berceuse pour Piano. Op. 12	—	15
Osten, Fr. v., Patti-Valse, d'après Strakosch transcrite pour Piano. Op. 30	—	7½
Wagner, B., Mirandolina. Valse élégante pour Piano. Op. 30	—	10
Zech, Hymne zur Feier des 50jährigen Jubelfestes der Schlacht bei Leipzig am 18. October 1863, Gedicht von Jul. Mosen, für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen	—	7½

[222] Verlag von **Carl Haslinger q^m Tobias** in Wien.

6. Nova-Sendung.

	Sgr.	Ngr.
Crüger, Hugo, Aus der Kinderwelt. 6 Lieder mit Clavierbegleitung	—	25
Flore théâtrale. Collection de Fantaisies ou Potpourris pour Piano.		
Cah. 156. Benedict, J., Die Rose von Erin	—	20
Liederkranz. Chöre und Quartette für Männerstimmen.		
12e Heft. Lahr, J., Beim Trinken. Quartett u. 2 Chöre	—	12½
Löffler, R., Courcaillet. Affliction. 2 Mélodies pour Piano. Oeuv. 115	—	10
Neuigkeiten für das Pianoforte.		
Nr. 153. Guatelli, C., Marche impériale	—	8
- 154. Ghirsa, A., Meine Sonne. Gesangswalzer.	—	10
Schachner, R., Fantasie m. Variationen über »Yankee doodle« für Pianoforte. 32e Werk	1	—
—— Elegie für Pianoforte. 33e Werk	—	15
Strauss, Josef, Soiren-Quadrille für Pianoforte. 137e Werk	—	10
—— Erzherzog Victor-Marsch für Pianoforte. 138e Werk	—	10
—— Normen. Walzer für Pianoforte. 139e Werk	—	15
—— Souvenir-Polka für Pianoforte. 140e Werk	—	10
(Die Strauss'schen Compositionen erscheinen auch für Violine und Pianoforte, und Orchester.)		
Struth, A., 3 Morc. de Salon p. Piano. Oeuv. 113. Nr. 1. 2. 3. à	—	10

[223] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

BEETHOVEN'S QUARTETTE

für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Stimmen. Einzel-Ausgabe. Nr. 1—17.

Nr.					Thlr.	Ngr.
1. F dur.	Op. 18.	Nr. 1	n.	1	—	
2. G dur.	- 18.	- 2	n.	—	24	
3. D dur.	- 18.	- 3	n.	—	27	
4. C moll.	- 18.	- 4	n.	—	27	
5. A dur.	- 18.	- 5	n.	—	27	
6. B dur.	- 18.	- 6	n.	—	24	
7. F dur.	- 59.	- 1	n.	1	12	
8. E moll.	- 59.	- 2	n.	1	—	
9. C dur.	Op. 59.	Nr. 3	n.	1	3	
10. Es dur.	- 74.	. .	n.	1	—	
11. F moll.	- 95.	. .	n.	—	27	
12. Es dur.	- 127.	. .	n.	1	12	
13. B dur.	- 130.	. .	n.	1	12	
14. Cis moll.	- 131.	. .	n.	1	15	
15. A moll.	- 132.	. .	n.	1	12	
16. F dur.	- 135.	. .	n.	1	—	

Nr. 17. **Grosse Fuge.** B dur. Op. 133. n. 27 Ngr.

Nr. 15 und 16 können vorläufig einzeln nicht abgegeben werden.

Sämmtliche Quartette in vier brochirten Bänden n. 16 Thlr. 21 Ngr.
(Jede Stimme bildet einen Band.)

Dieselben in vier eleganten Sarsenet-Bänden mit Golddruck . . . . . n. 18 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 1. October 1863.

Breitkopf und Härtel.

[224] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

Orgelbuch

enthaltend

eine Modulationstheorie in Beispielen, sowie kleinere und grössere Orgelstücke

als:

Einleitungen, Fughetten, Vor- und Nachspiele

für Präparanden, Seminaristen, Schullehrer und Organisten

herausgegeben von

Moritz Brosig.

Op. 32. In 8 Lieferungen. Subscriptionspreis à 6 Sgr.

(Einzelne Lieferungen werden nur zum Ladenpreise à 10 Sgr. abgegeben.)

Das Brosig'sche Orgelbuch enthält eine Modulationstheorie in kurzen, musikalisch abgerundeten Sätzen, mit den nöthigen Erläuterungen und Hinweisen versehen, um den Lernenden in den Stand zu setzen, jede Modulation harmonisch folgerichtig mit Sicherheit auszuführen. Diese praktische Anleitung zu moduliren zieht sich, indem sie die ersten Seiten jeder Lieferung einnimmt, durch das ganze Werk und bildet ein zusammengehöriges Ganzes.

An diesen theoretischen Theil schliessen sich köstlich componirte, kurze Stücke: Einleitungen, Fughetten, Vor- und Nachspiele, wie sie besonders beim Gottesdienste gebraucht werden. Da die Literatur ein ähnliches Werk nicht aufzuweisen hat, darf es einer günstigen Aufnahme um so gewisser sein. Es wird nicht blos den Anfänger in der Ausbildung zu seinem Berufe als Organisten wesentlich fördern, sondern überhaupt für jeden Organisten von bleibendem Werthe sein.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 14. October 1863. **Nr. 42.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Beethoven's theoretische Studien. Von G. Nottebohm (Fortsetzung). — Recensionen (Joh. Brahms, Variationen über ein Thema von R. Schumann, für das Pianoforte zu 4 Händen). — Das zweite Musikfest in München (Schluss). — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Beethoven's theoretische Studien.

Von G. Nottebohm.

(Fortsetzung.)

Leichter ist die andere Frage nach dem Ursprung der Handschriften zu lösen, ob Beethoven selbst oder wer sonst der Verfasser war u. s. w. Um es kurz zu sagen: bis auf einige wenige Stellen, welche Beethoven hinzufügte, ist Alles Abschrift; es sind Auszüge aus verschiedenen gedruckten Werken und Beethoven eigenthümlich bleibt nur die Zusammenstellung dieser Auszüge, die Art der Zusammentragung. Ausserdem wird man bemerken, dass Beethoven hier und da Wörter änderte und umschrieb. Solche Aenderungen sind zum Theil charakteristisch. Er mied z. B. einigemal das Wort »galant«, wählte einen andern Ausdruck dafür u. s. w. — Es ist gelungen, wenige Zeilen vielleicht ausgenommen, überall die von Beethoven benutzten Vorlagen aufzufinden. Diese sind bei den Schriften, welche sich auf Generalbass oder Harmonielehre beziehen, folgende: C. Ph. E. Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, zweiter Theil, 2. Auflage; D. G. Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen«, 1. Ausgabe v. J. 1791; J. G. Albrechtsberger's »Gründliche Anweisung zur Composition«, 1. Ausgabe v. J. 1790; und Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«.

Von C. Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, liegen zwei verschiedene Ausgaben vor: Die erste vom Jahre 1762, Berlin, und eine »zweite verbesserte Auflage« vom Jahre 1797, Leipzig. Die Leipziger Ausgabe vom Jahre 1780 oder 1782 war augenblicklich nicht zu erlangen. Wenn Beethoven von jenen 2 Ausgaben eine gebraucht hat, so kann dies nur die vom Jahre 1797 gewesen sein. Dies ist zu erkennen an mehreren von Beethoven ausgezogenen Stellen, welche sich in der 1. Ausgabe nicht finden, wohl aber in der zweiten. Man vergleiche deswegen Seite 161 der 1. Ausgabe mit Seite 130 der 2. Ausgabe u. s. w.

Von Türk's »Anweisung« liegen sechs Ausgaben vor; darunter die älteste vom Jahre 1791 mit dem Titel »Kurze Anweisung« u. s. w.; die »zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage« vom Jahre 1800 mit dem Titel »Anweisung« u. s. w.; die dritte nach dem Tode Türk's erschienene, verschlechterte (auf dem Titel steht »verbesserte«) vom Jahre 1816; die vierte Auflage vom Jahre 1824 u. s. w. — Die von Beethoven gebrauchte Ausgabe ist keine andere, als die vom Jahre 1791. Dies kann nachgewiesen werden an vielen Stellen, welche in der ersten Ausgabe anders lauten, als in der umgearbeiteten zweiten und in allen spätern Ausgaben. Zu vergleichen §. 7 der 1. Ausgabe mit §. 5 der 2. Ausgabe u. a. m. — Bezeichnend ist der Umstand, dass Derckum (vgl. Schindler II, 318) trotz der Kürzungen und Aenderungen, welche Beethoven mit seiner Vorlage vorgenommen und trotz der bedeutenden Aenderungen, welche wiederum Seyfried mit dem Text Beethoven's vornahm, doch die ursprüngliche Vorlage erkannte.

Von Albrechtsberger's »Anweisung« liegen die drei ältesten Ausgaben vor; die älteste in Grossquart vom Jahre 1790, eine spätere in Grossoktav ohne Jahreszahl und die dritte »verbesserte und vermehrte« Ausgabe, auch ohne Jahreszahl. Abgesehen von den Beilagen der letzten sind diese Ausgaben wenig von einander verschieden und es ist nur an einigen verschiedenen Wortschreibungen (z. B. hervorbringen statt vorbringen u. s. w.) und verschieden stylisirten Stellen zu erkennen, dass Beethoven die älteste Ausgabe vom Jahre 1790 gebraucht hat.

Beethoven besass Kirnberger's Schriften in der Ausgabe von der chemischen Druckerei in Wien. Sein Exemplar ist vorhanden. Es enthält einige Bemerkungen mit Bleistift von seiner Hand. Zu einem Beispiel in dem 5. Abschnitt des 2. Theiles der »Kunst des reinen Satzes«, wo vom doppelten Contrapunct die Rede ist (in der Wiener Ausgabe ist es das mit Fig. 10 bezeichnete Beispiel; in der Berliner Ausgabe steht es mit seiner Versetzung Seite 17 oben), wird, Kirnbergern beistimmend, bemerkt: »versteht sich von selbst sehr miserabel«. Aehnlicher Art sind die andern Bemerkungen.

Nachdem dieses so weit festgestellt ist, folge hier ein Verzeichniss der Stellen in den genannten, von Beethoven gebrauchten Vorlagen, aus welchen der früher mitgetheilte Auszug von Anfang bis Ende zusammengesetzt ist. Die von Beethoven ausgezogenen Stellen sind der Reihe nach folgende: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 1. Capitel, §. 8; die Intervallen-Tabelle ist auch nach Bach §. 10, nur hat Beethoven die Primen hinzugefügt; Türk's »Anweisung« (Ausgabe von 1791) §. 7; Bach, wie vorhin, §. 22, 27 bis 35; Türk §. 14; Bach §. 36; Türk §. 14 und 15; Bach §. 41 und 42; Türk §. 17 bis 22; Bach §. 44 und 45; Albrechtsberger's »Anweisung« Cap. 25, Seite 186 und 187 in der Ausgabe von 1790; und Türk §. 23 bis 27.

Wir nehmen nun den Faden in Beethoven's Handschrift da wieder auf, wo wir ihn verliessen. Es wird aber nicht nöthig sein, immer vollständige Auszüge daraus mitzu-

theilen, sondern es wird genügen, da, wo ein neuer Abschnitt, ein neuer Gegenstand oder eine neue Vorlage beginnt, jedesmal nur die Anfangsworte oder die ersten Sätze anzugeben, so dass sich, trotz der Lücken, doch der Zusammenhang des Ganzen, die Ordnung und die Art, wie Beethoven seine Auszüge zusammenstellte, erkennen und überschauen lässt. Durch Angabe der von Beethoven benutzten Vorlagen und durch Verweisung darauf wird man überdies in Stand gesetzt sein, das Fehlende, wenn auch nicht immer wörtlich, so doch in der Hauptsache, zu ergänzen. Beethoven fährt fort, wie folgt:

Man vorbereitet und löset die Dissonanzen auf, d. h. dass sie vorher als Konsonanzen schon da sind, und nachher wieder zu Konsonanzen werden. [Folgen 2 Beispiele.] Ueber liegenden oder in einem Tone bleibenden Bassnoten können alle Dissonanzen unvorbereitet angeschlagen werden — u. s. w. [1])

Bei der Vorausnahme der obern Stimmen pflegt man auch den Querstrich ⁄ so wie bei den anschlagenden Wechselnoten zu machen — u. s. w. [2])

Wenn man vor der Resolution den Ton der Grundstimme mit einem andern in der rechten Hand verwechselt, so ist dieses eine Verwechselung der Harmonie — u. s. w. [3])

Ungetheilt heisst die Begleitung, wenn man ausser dem Basse, alle Stimmen mit der rechten Hand spielt — u. s. w. [4])

Grundakkorde sind diejenigen von welchen andere abstammen — solcher G. A. sind nur 2, der $\frac{5}{3}$- und 7-Akkord. Alle die übrigen von diesen hergeleiteten Akkorde heissen Versetzungen oder Nebenakkorde. — u. s. w. [5])

Vom Dreiklang. Dieser Akkord wird zwar ohne Andeutung gegriffen, wenn man aber die Ziffern, welche seine Intervallen anzeigen einzeln oder zusammen über Noten antrifft, so hat es seine guten Ursachen — u. s. w. [6])

Die zufälligen grossen Terzen lieben am meisten das Aufsteigen — u. s. w. [7])

Der Sexten Akkord. Die gewöhnliche Bezeichnung dieses A. ist eine 6 allein; ausserdem findet man zuweilen die übrigen Intervallen aus gewissen Ursachen mit angedeutet. Die unmelodischen Fortschreitungen werden durch Verdoppelung vermieden — u. s. w. [8])

Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreiklange. Er wird entweder gar nicht oder durch die gewöhnliche Signatur der falschen Quinte ($5^{\flat}$) angedeutet. — u. s. w. [9])

Weil aber auch der $\frac{6}{5}$ Akkord häufig nur durch $5^{\flat}$ oder $5^{\sharp}$ bezeichnet wird, — u. s. w. [10])

Vom uneigentlichen vergrösserten harmonischen Dreiklange. Dieser hat ausser der übermässigen oder vergrösserten Quinte bei der 4stimmigen Begleitung noch die grosse 3. und 8. bei sich — u. s. w. [11])

Vom $\frac{6}{4}$ten Akkord. Die Signatur $\frac{6}{4}$ ist hinlänglich diesen A. anzudeuten. — u. s. w. [12])

Wenn man die Auflösung der falschen Quinte durch eine Verwechselung dem Basse überlässt, und bei dem $\frac{6}{4}$-Akkord die 6. verdoppelt, so ist es besser, als wenn man so verfährt, wie es eigentlich sein sollte, dass nemlich die falsche Quinte bei der zweiten Note in die 8. ginge. — u. s. w. [13])

Vom $\frac{6}{4}$ten Akkord. Er wird durch die Signatur $\frac{6}{4}$ angedeutet — u. s. w. [14])

Vom $\frac{6}{5}$ten Akkord. Dieser Akkord besteht aus 6. 5. und 3. — u. s. w. [15])

Folgende Beispiele beweisen dass die 6te sowohl als die falsche 5te zugleich frei angeschlagen werden — u. s. w. [16])

Vom 2den Akkord. Dieser A. besteht aus 2. 4 und Sexte — u. s. w. [17])

Vom Sekundquinten-Akkord. Dieser A. besteht aus der 2. und 5. Zur 4ten Stimme wird eines von beiden Intervallen verdoppelt. — u. s. w. [18])

Vom Secundquintquartenakkord. Dieser Akkord besteht aus 2. 5. 4 — u. s. w. [19])

Vom Secundterzakkord. Dieser Akkord besteht aus der kleinen 2. grossen 3. und reinen 5. — u. s. w. [20])

Der Septimenakkord ist dreierlei; er besteht 1) aus der Septime 5. und 3 — 2) aus der 7. 3. und 8 — 3) aus der 7. und doppelten 3. Er wird durch 7 oder $\frac{7}{5}$ angedeutet. — u. s. w. [21])

Vom Sextseptimenakkord. Dieser A. ist zweierlei. Er besteht — u. s. w. [22])

Vom Quartseptimenakkord. Seine Signatur ist $\frac{7}{4}$. Er ist zweierlei, entweder besteht er aus der 7. 5. und 4. oder aus der 7. 8. und 4. In beiden Fällen wird er wie oben angegeben beziffert. — u. s. w. [23])

Vom Akkord der grossen 7. Er besteht aus der grossen 7. der reinen 4. der grossen 2. Seine Signatur ist $\frac{7}{4}{}_{2}$ — u. s. w. [24])

Vom Nonenakkord. Dieser A. besteht aus der 9. 5. 3. — u. s. w. [25])

Vom Sextnonenakkord. Dieser A. besteht aus 9. 6. 3. — u. s. w. [26])

Vom Quartnonenakkord. Dieser A. besteht aus der 9. 5. und 4te. — u. s. w. [27])

Vom Septimennonenakkord. Dieser A. besteht aus 9. 7. 3. — u. s. w. [28])

Vom Quintquartenakkord. Der $\frac{5}{4}$ten A. besteht aus 4. 5. 8. Seine Signatur ist 4 3 oder $\frac{5}{4}$ 3, wenn die 4. gleich aufgelöset wird, geschieht diese erst in der Folge, so ist 4 oder $\frac{5}{4}$ genug. Die reine, falsche 5., reine 4. und 8 sind die vorkommenden Intervalle unseres A. Die 4. ist allzeit vorbereitet und tritt bei der Auflösung herunter. [Folgen Beispiele.] [29]) Hiermit bricht das Manuscript ab.

Dies war Seyfried's Vorlage in seinem Buche S. 14 bis 51. Er hat überall verändert. Was bei ihm folgt S. 51 unten und S. 52 lässt sich handschriftlich nicht belegen. Es mag ein Blatt verloren gegangen sein, was, nach der Vorlage zu schliessen, sehr wahrscheinlich ist. Beethoven's unverkennbare Vorlage wäre wiederum gewesen: Bach, 21. Cap., §. 7.

Nun ist Einiges zu sagen über das andere, von Beethoven geschriebene Heft. Dieses umfasst 20 Seiten und handelt hauptsächlich von der Bezifferung der Akkorde. Es ist wiederum ein Auszug aus dem 2. Theil von Bach's »Versuch« Cap. 2 bis Cap. 21. Der Inhalt ist zum Theil mit dem in den »Materialien zum Generalbass« übereinstimmend; zum Theil ist er, was Bezifferung angeht, vollständiger. Es wird nicht nöthig sein, Auszüge zu bringen. Bach's zwanzig Akkorde werden der Reihe nach vorgeführt

1) Beethoven's Vorlage: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 1. Capitel, §. 58, 59, 61 bis 65. 2) Albrechtsberger's »Anweisung«, 25. Cap. (Ausg. von 1790 Seite 188 und 189). 3) Bach, wie vorhin, §. 66 bis 69, 71, 78—79. 4) Türk's »Kurze Anweisung« §. 30. 5) Türk, §. 31, 33, 35—37, 56. 6) Bach, 2. Cap., 2. Abschnitt §. 8. 7) Bach, wie vorhin, §. 5 und 6. 8) Bach, 3. Cap., 1. Abschnitt §. 2, 13, 14, 16, 17, 20—22; 2. Abschnitt §. 3, 12—14. 9) Bach, 4. Cap., §. 2. 10) Türk, §. 109. 11) Bach, 5. Cap., §. 4—6. 12) Bach, 6. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 4, 7—11, 13. 13) Bach, 2. Abschnitt, §. 1, 4—6.

14) Bach, 7. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 3, 6, 8—12; 2. Abschnitt, §. 3—5. 15) Bach, 8. Cap., 1. Abschnitt, §. 4—5, 7—9. 16) Bach, 8. Cap., 2. Abschnitt, §. 1—7. 17) Bach, 9. Cap. 18) Bach, 10. Cap. 19) Bach, 11. Cap. 20) Bach, 12. Cap. 21) Bach, 13. Cap. 22) Bach, 14. Cap. 23) Bach, 15. Cap. 24) Bach, 16. Cap. 25) Bach, 17. Cap. 26) Bach, 18. Cap. 27) Bach, 19. Cap. 28) Bach, 20. Cap. 29) Bach, 21. Cap. bis §. 4.

und genannt. Auf der linken Seitenhälfte stehen die Namen der Akkorde und Beispiele, auf der rechten Erklärungen, Regeln u. dgl. Seyfried hat das Heft nicht benutzt.

Das dritte Heft verdient mehr Beachtung und eine genaue Mittheilung des Inhaltes in kurzen Auszügen (mit Angabe der Anfangsworte u. s. w.) wie früher. Beethoven beginnt wie folgt:

Orgelpunkt. Wenn über langen aushaltenden Noten im Basse allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen, so nennt man dieses Orgelpunkt (point d'orgue). Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Bass vollständig — u. s. w.[30])

Diese Beispiele, wobei die Ziffern gesetzt sind, sollen einen deutlichen Begriff von der Einrichtung der Harmonie geben. [Folgen die Beispiele von Eberlin und E. Bach.] Lässt man den Bass weg und beziffert dafür die in der zweiten Notenreihe tiefste Mittelstimme — u. s. w.[31])

Das ganze System der Akkorde. Zwei Grundakkorde, der Dreiklang und Septimenakkord. Tabelle der consonirenden Akkorde.[32]) [Folgt die 1. und 2. Tabelle aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« I., S. 33.]

Die jetzt hergestellten dissonirenden Akkorde heissen wesentliche oder nothwendige Dissonanzen, weil sie nehmlich jedesmal ihre Stelle behaupten — u. s. w.[33])

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der Dreiklang aufgehalten wird. Der Nonen-Akkord — u. s. w.[34])

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der Sexten-Akkord aufgehalten wird. Der Nonsexten- oder Sextnonen-Akkord — u. s. w.[35])

Akkorde mit einem Intervalle wodurch der $\frac{6}{4}$ Akkord aufgehalten wird. Der Sextquartnonen-Akkord oder Nonquartsexten-Akkord — u. s. w.[36])

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Septimen-Akkord aufgehalten wird. Der Sextseptimen-Akkord — u. s. w.[37])

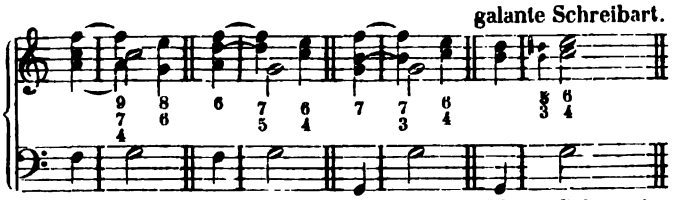
Akkorde mit einem Intervalle wodurch der $\frac{6}{5}$ten, $\frac{6}{4}$ten und 2den Akkord aufgehalten wird. Die 6. durch die 7. aufgehalten im $\frac{6}{5}$ten Akkord — u. s. w.[38])

Akkorde welche durch Aufhaltung zweier Intervalle entstehen. Der Dreiklang mit 2 Intervallen aufgehalten. Der Quartnonen- oder Nonquarten-Akkord — u. s. w.[39])

Sexten-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten. Nonseptimen-Akkord — u. s. w.[40])

Der $\frac{6}{4}$-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten, durch die 9 und 7, durch die 7 und 5, durch 7 und 3

galante Schreibart.



Lachet Freunde über diese Galanterie.

Diese kleine Stelle über den $\frac{6}{4}$-Akkord musste der Handschrift vollständig nachgeschrieben werden. Sie enthält eine ironische Bemerkung Beethovens, welche zu verschiedenen Deutungen Anlass geben kann. Nach unserer Ansicht bezieht sie sich nicht auf das Beispiel, sondern auf das Wort »galant«. Wenn man Seyfried's Buch zur Hand nimmt und seine Vorrede nachliest, so scheint es, sie gelte einem Beispiel von Albrechtsberger. Das Falsche einer solchen Deutung liegt auf der Hand. Ferner ist hier zu bemerken, dass dies die einzige derartige Bemerkung oder Randglosse ist, welcher man in den sämmtlichen, vorliegenden Schriften begegnet. Alle andere ähnliche Stellen, welche in Seyfried's Buch in ziemlich bedeutender Anzahl zu finden sind, sind falsch und können nur eine Zuthat und eine Erfindung Seyfried's sein. — Beethoven's Vorlage bei dieser Stelle war Türk §. 177.

Der 7-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten, durch die 9 und 4, durch die 6 und 4, durch die 9 und 6 — u. s. w.[41])

Der Dreiklang aufgehalten durch 3 oder 4 Intervalle. Der Akkord der grossen Septime — u. s. w.[42])

Akkorde, durch die Verzögerung des Basses entstehend. Schlechthin werden diese auch Vorausnahmen (Anticipationen) genannt. Vorausgenommener Dreiklang — u. s. w.[43])

Andere nehmen den Dreiklang und Septimen-Akkord als Grundakkorde vom ersten Rang, folgende aber als Grundakkorde vom zweiten Rang.

Der Nonen-Akkord entsteht durch das Hinzufügen der Terz unter den Grundton eines Septimen-Akkords —[44]) u. s. w. bis auf der Tonika selbst wie hier gebraucht. [Beispiel.] — Mit diesen Worten hört das Manuscript auf.

Das war die Vorlage zu Seyfried's Buch von Seite 53 bis 73, Zeile 3 von oben.

Seyfried hat mit Unrecht die beiden letzten hier ausgezogenen und aufeinander folgenden Stellen getrennt, da sie doch dem Inhalt nach zusammengehören. Denn Beethoven wollte nichts Anderes sagen als, dass es ausser dem einen bisher vorgetragenen System noch ein anderes giebt, welches vom ersten darin abweicht, dass die Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Akkorde nicht als Vorhaltsbildungen erklärt, sondern durch einen, zwei oder drei Terzenzusätze unter den Grundton eines Septimen-Akkordes gebildet werden. Ein Vertreter dieses Harmonie-Systems war Rameau mit seinen accords par supposition — ferner Marpurg mit seinen Grund- und Nebengrundakkorden, oder wie sie Türk nennt, Grundakkorde vom ersten und zweiten Rang. Man wird bemerken, dass Beethoven in seinen auf Generalbass oder Harmonielehre bezüglichen Schriften drei verschiedenen Harmonie-Systemen gefolgt ist. Erst war es C. Ph. E. Bach mit seinen 20 Akkorden, welche, ohne eine gemeinsame Beziehung, nur als 20 verschiedene Intervallen-Zusammensetzungen erscheinen. Dann kam Kirnberger, welcher nur 2 Grundakkorde annimmt und alle übrigen Akkorde als deren Versetzungen oder Veränderungen erklärt. Ein Anhänger dieser Lehre war Türk. Zuletzt wurde noch das elende Terzen-System Marpurg's berücksichtigt. Eine ähnliche Erscheinung, wie hier bei der Harmonielehre, wird sich auch beim einfachen Contrapunct zeigen, wo, ganz abgesehen von der Lehre Albrechtsberger's, noch andere und verschiedene Lehrarten zum Vortrag kommen werden. Diese Erscheinung ist nicht geeignet, die früher ausgesprochene Ansicht, die theoretischen Handschriften Beethoven's seien für den Unterricht des Erzherzogs Rudolph bestimmt, zu unterstützen. Denn schwerlich wird ein Lehrer den Schüler nach zwei oder drei einander widersprechenden oder gegenseitig aufhebenden Systemen unterrichten, sondern er wird sich für eines entscheiden und dann vor Allem auf die praktische Ausbildung sehen. Wie unverträglich ist aber nicht Ph. E. Bach's Lehre mit der Kirnberger's! Vielmehr, wie ganz überflüssig ist die erstere der letzteren gegenüber! Sollte es nicht möglich sein, dass Beethoven die Auszüge für sich selbst und aus eigenem Antrieb machte, dass sie eine Art

30) Vorlage: Bach, 2. Theil, 24. Cap., §. 1, 3, 4, 6. 31) Vorlage: Türk §. 195. 32) Türk §. 69 und Kirnberger wie oben. 33) Türk §. 72—74. 34) Auszug aus Türk, §. 144, 145, 148—151. 35) Auszug aus Türk, §. 153—156. 36) Auszug aus Türk, §. 158—162. 37) Auszug aus Türk, §. 164—167. 38) Auszug aus Türk, §. 169 bis 171. 39) Auszug aus Türk, §. 173—175. 40) Auszug aus Türk, §. 176.

41) Türk, §. 179. 42) Auszug aus Türk, §. 184—189. 43) Türk, §. 191—194. 44) Vorlage: Türk, Anm. zu §. 80.

Selbstudium bilden sollten und aus einer Art von theoretischem Bedürfniss hervorgingen? Beethoven war schon der Mann dazu, der seiner Kunst, wie ein Feldherr einer Festung, von allen Seiten beizukommen suchte. Sollte er nicht einen Werth darauf gelegt haben können, die verschiedenen Systeme der Theorie kennen zu lernen, um über den Standpunkt klar zu werden, welchen er ihnen gegenüber in einzelnen Fällen oder überhaupt inne hatte? Dass er es nicht beim Lesen der theoretischen Werke bewenden liess, sondern zum Abschreiben überging, das erklärt sich aus einer Eigenthümlichkeit, welche sich bei den verschiedensten Veranlassungen bei ihm beobachten lässt. Beethoven war nichts weniger als schreibscheu. Er brachte Alles zu Papier, was ihn innerlich beschäftigte. Dies beweisen seine oft seitenlangen Briefe über geringfügige Gegenstände, seine Randbemerkungen und unerlässlichen Anzeichnungen in gedruckten Büchern, seine Abschriften von fremden Compositionen, die Ausführlichkeit in der Wiederholung von Compositions-Entwürfen, vor Allem aber die vorliegenden theoretischen Handschriften, und hier weniger der Text, den Beethoven meistens kürzt und wohl auch verändert, als die Notenbeispiele, welche durchweg unverändert abgeschrieben und blosse Copien sind. Es wird sich später und im Verlauf dieser Mittheilungen zeigen, dass Beethoven z. B. die meisten Notenbeispiele aus Fux's »Gradus ad Parnassum« und einen grossen Theil derselben aus Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« abgeschrieben; darunter sind fast alle zwei-, drei- und vierstimmigen Fugen. Man kann hier einwenden, Beethoven habe die Beispiele besitzen wollen, und es sei ihm, da er die Bücher nicht habe in seinen Besitz bringen können, kein anderer Weg übrig geblieben, als sie abzuschreiben. Eine solche Einwendung kann man aber höchstens nur bei dem Werke von Fux machen, nicht bei dem von Albrechtsberger. Wie sich später zeigen wird, wurde das letztere bei dem Unterrichte Beethoven's bei Albrechtsberger theilweise gebraucht, und dass es Beethoven bei seinem Tode besass, ist in der gerichtlichen Inventur seines Nachlasses zu ersehen; überdies war es eins von den Werken, welche damals sehr verbreitet und immer zu kaufen waren. Das sind Erscheinungen, welche sich nicht anders erklären lassen als durch die Annahme, dass es Beethoven dabei nicht um eine Abschrift, um den Besitz eines Stückes, sondern um das Abschreiben zu thun war, und dass sein Abschreiben als eine Art von theoretischem Studium zu betrachten ist. Doch, dies sei genug, um eine allerdings ungewöhnliche und mit gewissen landläufigen Vorstellungen unverträgliche Ansicht darzulegen, und um den Leser auf die noch zu erwartenden Fälle und Erscheinungen vorzubereiten und aufmerksam zu machen.

Nach dem oben mitgetheilten Auszug folgt bei Seyfried (S. 73 und 74) noch Etwas, das im Manuscript fehlt. An letzterem ist aber ein Blatt abgerissen und es ist daher wohl möglich, dass die betreffende Stelle ursprünglich vorhanden war. Beethoven's Vorlage wäre dann gewesen: Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, I. S. 129—132. Dann folgt noch bei Seyfried ein Facsimile. Das Original davon hat sich nicht vorgefunden; es lässt sich also auch nicht sagen, ob es echt ist. Uebrigens ist schwer einzusehen, wie und wo es mit den vorliegenden Handschriften zusammenhängen soll. Der einzige Ort, wo es hingehören könnte, wäre wohl zu Ende des Heftes, welches nur von der Bezifferung der Akkorde handelt. Aber auch hier hat sein Erscheinen etwas Unerklärbares. Seinem Aeussern, dem Format und dem Charakter der Handschrift nach hat es wohl Aehnlichkeit mit den Original-Handschriften; nur fehlen die Notenlinien, denn Beethoven hat zu allen bisher angeführten und auch zu allen noch zu nennenden Schriften aus dem Jahre 1809 und später liniirtes Notenpapier (16 Systeme auf einer Seite) gebraucht.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Johannes Brahms, Variationen über ein Thema von Rob. Schumann, für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 23. Leipzig u. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 1/6 Thlr.

*D.**) Mit Freude wird der Theil unseres Publikums, dem die Beobachtung der Pflege und der Schicksale der wahren und echten Kunst auch in unserer Gegenwart eine Herzenssache ist, wiederholt dem Namen Brahms in diesen Anzeigen begegnen. Wir gehen hier nicht noch einmal auf die in dieser Zeitung mehrfach besprochenen Entwickelungsphasen ein, welche dieser ausgezeichnete Künstler während der kurzen Zeit seines Schaffens schon durchgemacht hat. Die entschiedene und selbständige, ja wir sagen unserer Ueberzeugung nach geniale Begabung desselben, die volle sichere Herrschaft über die Form und die feine strenge Selbstprüfung, von welcher jedes seiner neueren Werke neues Zeugniss ablegt, die Wahrheit und Wärme der Empfindung, welche dieselben durchzieht, giebt ihm Anspruch auf liebevoll und vorurtheilsfrei entgegenkommende Betrachtung und lässt uns vorzugsweise an ihn die hoffnungsreiche Zuversicht knüpfen, dass in der musikalischen Production seit Schumann's Tode kein Stillstand eingetreten sei.

Wenn die grösseren Arbeiten Brahms', die beiden Serenaden, das Sextett, das kürzlich angezeigte Clavierquartett unter anderm auch die Geschicklichkeit in formeller Gestaltung und thematischer Arbeit documentiren, so offenbart sich in den Werken kürzerer Form in besonders erfreulicher Weise der Reichthum melodischer Erfindung und das glückliche Talent, bestimmten Stimmungen in kurzer Form deutlichen Ausdruck zu geben. Unter diesen ist es besonders die Variationenform, die Brahms mit Vorliebe cultivirt; wir erinnern an seine Variationen über ein ungarisches Thema, die in D-dur über ein eigenes und besonders die über das Händel'sche Thema.

Die hier zu besprechenden Variationen über ein Schumann'sches Thema reihen sich jenen nicht nur würdig an, sondern übertreffen die beiden ersten durch reicheren und tieferen Gehalt entschieden, und scheinen uns auch vor den Händel-Variationen den Vorzug grösserer Prägnanz im Ausdrucke der einzelnen zu haben. Sodann giebt ihnen die vierhändige Einrichtung Gelegenheit zu grösserer harmonischer Fülle, vielfach auch zu polyphoner Behandlung

*) Gerne lassen wir hier dem Enthusiasmus unseres geehrten Mitarbeiters über ein Werk freien Lauf, welches wir auf den ersten Eindruck hin als einen »Rückfall« in bedenkliche Bahnen bezeichnet hatten. Indem wir diesen Ausdruck heute nach genauerer Bekanntschaft zurücknehmen, können wir doch nicht umhin zu bemerken, dass unser Mitarbeiter wohl auch seinerseits zu weit zu gehen und der Sache zu viel Werth beizulegen scheint. Die obigen Variationen gehören nach unserer, noch heute nicht aufzugebenden Meinung, zu jenen verschleierten Tongebilden, die, ohne unschön, oder trocken, oder schwülstig zu sein, doch zur vollen Klarheit und schönen Prägnanz nicht gelangen. Die meisten vom Referenten besonders gelobten Variationen haben allerdings schöne Motive und viele andere anziehende Eigenschaften; allein wir meinen, in der weiteren Ausführung seien jene nicht mit der Kraft des schöpferischen Enthusiasmus bis zur Höhe der hinreissenden Pointe gediehen. Uebrigens überlassen wir dem Leser die Entscheidung. Die Red.

oder wenigstens Responsion zwischen grösseren Klangmassen, und zu einem reichen Detail anmuthiger harmonischer und contrapunctischer Verzierungen. Und gerade hier zeigt sich rühmliche Meisterschaft und echte Begabung vornehmlich darin, dass wir nirgendwo bei der Befriedigung über das Formelle als über etwas Selbständiges Berechtigtes stehen bleiben, sondern dasselbe überall empfinden als organisch dem gestaltenden Gedanken selbst angehörend und den geistigen Gehalt selbst erweiternd und belebend.

Neben diesen Vorzügen dürfen wir auch, ohne der productiven Selbständigkeit des Künstlers zu nahe zu treten, nach den Mustern fragen, durch die er in seinen Gebilden bewusst oder unbewusst angeregt erscheint. Wenn man nun in der Modulation, in Akkordwechseln wie in der Behandlung von Vorhalten und Durchgangsnoten sich vielfach an Schumann erinnert fühlt, so wird man nachgerade aufhören müssen, in solchen Fällen von bestimmtem Einflusse zu reden; die durch Schumann hauptsächlich geschehene Erweiterung harmonischer Behandlung ist nun einmal als Eigenthümlichkeit des gegenwärtigen Styls im Allgemeinen zu betrachten, von der sich Niemand so leicht frei machen wird, welche aber die Individualität nicht stört. Mehr und entschiedener haben wir uns in der Gestaltung der Motive und Perioden an Beethoven's spätere Werke erinnert gefunden, auf deren Anregung wir auch die wunderbare Innigkeit und Wärme seiner Tongebilde zurückführen dürfen; an bestimmte analoge Werke Beethoven's, die Variationen im Harfenquartett, die Walzervariationen Op. 120, fühlt man sich zuweilen unwillkührlich hingewiesen. Wir wiederholen indessen, dass wir damit nur eine allgemeine Anregung, wenn man will, Verwandtschaft bezeichnen wollen, ohne die Selbständigkeit des Inhalts, der ungekünstelt dem Innern des Künstlers entsprungen ist, in Frage zu setzen.

Das Schumann'sche Thema*), Es-dur $^2/_4$, drückt in einfacher Liedform ein ernst gesammeltes, innig warmes Gefühl von Ruhe und Frieden wahr und einfach aus. Dieses wird nun in den Variationen nicht sowohl belebt und ausgeschmückt (dies ist nur in der ersten der Fall), als vielmehr hauptsächlich in seinen Rhythmen und harmonischen Perioden zur Grundlage neuer und selbständiger Gestaltungen gemacht; jede einzelne ist ein melodisch frei erfundenes, von individuellem Gehalt erfülltes kleines Gebilde. Diese kleinen Stimmungsbildchen, wie wir sie wohl nennen können, stehen auch keineswegs nur äusserlich nebeneinander, sondern es lässt sich bei mehrmaligem Spielen bald ein innerer Bezug der einzelnen aufeinander wahrnehmen, in welchem man sich fast versucht fühlt, eine tiefere psychologische Entwicklung zu finden. Doch wollen wir uns hier natürlich vor subjectiven Deutungsversuchen hüten und es nur als einen weiteren Vorzug hervorheben, dass die Variationen in solcher Weise anzuregen geeignet sind.

Die erste Variation schliesst sich noch ziemlich eng ans Thema an, doch wird der Charakter desselben durch die Auflösung der Oberstimme in lebhafte Sechzehntelbewegung, welche in anmuthigen, bald eng chromatischen, bald weit sich ausdehnenden harmonischen Figuren das ganze Stück durchzieht, während in den Mittelstimmen das Thema selbst fortklingt, wesentlich geändert; neues Leben scheint gleichsam die vorherige Ruhe zu durchdringen. Diese Belebung steigert sich in Nr. 2 zu einem muthigen und kräftigen Aufschwunge; das Stück wird beherrscht von dem rhythmischen Motive , zu dem sich ein anderes Sechzehntelmotiv gesellt, durch verschiedene Stimmen hindurch geführt und imitatorisch verarbeitet, dabei zu wirksamen harmonischen Steigerungen verwendet wird bis zu einem glänzenden Schlusse, der fast zu voll und complicirt für das Instrument klingt. Zu diesem frischen, kecken Leben bildet Nr. 3 einen schönen Contrast; es erklingen zu gebundener Triolenbegleitung des linken Spielers oben gebundene aufsteigende Terzengänge von wunderbarem harmonischem wie melodischem Reize; dann werden die Stimmen umgekehrt, auch der linke Spieler bringt jene Gänge und oben gestalten sie sich kürzer, dringender; wie keine andere spricht diese Variation wärmer, als es Worte beschreiben können, zum Herzen. Nun wird in Variation 4 (Es-moll) Bewegung und Färbung plötzlich ganz verändert, düster und gedrückt. Zuerst schreitet der Bass in Vierteln eine Quinte aufwärts, die Bewegung wird oben imitirt, dann harmonisch etwas reicher gestaltet; im zweiten Theile wird die eintönige Viertelbewegung beibehalten und in zwei Stimmen canonisch behandelt, wobei in wahrhaft genialer Weise die Tonarten (Es-moll und H-moll) und ihre Dominanten im Bass (B und Fis) miteinander wechseln; es überkommt uns ein Gefühl von Leere, welches allmälig in eine bänglich gespannte Erwartung übergeht. Und nun wird Niemand sich des Gefühles erwehren können, dass Variation 5 (H-dur $^6/_8$, poco più animato) gleichsam eine Antwort auf die Ungewissheit am Schlusse der vorigen, sei es als Erwachen einer frohen Erwartung oder als wirkliche Erfüllung einer solchen enthält. Eine frohe schwungvolle, edel und stolz hinschreitende Melodie wird zuerst vom linken Spieler gebracht und oben mit belebenden Figuren begleitet, dann in die rechte Partie verlegt; in gleicher Weise ist der zweite Theil gestaltet. Diese Variation ist in jeder Beziehung der Höhepunkt des ganzen Werkes und eine bei einfachen Mitteln so schöne ausdrucksvolle Melodie ist wohl geeignet die oben ausgesprochene Ueberzeugung, dass unsere Zeit wohl noch Erfindungskraft besitzt, zu bestätigen. In Nr. 6 tritt die Grundtonart Es-dur wieder auf und ein frisches marschartiges Thema setzt ein, unten wieder von Triolen begleitet; dann bringt der Bass das Thema und die Triolenbewegung erscheint oben; den zweiten Theil beginnt eine unruhig treibende Sechzehntelfigur, nach welcher wiederum das Thema zu kräftigem Schlusse verwendet wird; wir haben den Eindruck rührigen entschlossenen Strebens empfangen. Variation 7 ($^6/_8$) ist wieder ruhiger; eine sanft wiegende Achtelfigur liegt ihr zu Grunde, durch Modulation und Abwechslung in verschiedenen Stimmen sehr hübsch verarbeitet. Besonders schön ist es, wenn im zweiten Theile die wiegende Bewegung in den Bass zurücktritt und oben eine selbständige Melodie von innigem Ausdrucke hinzutritt, der wir es in diesem Zusammenhange verzeihen, dass sie nicht gerade ganz originell ist. Eine neue unruhig drängende Bewegung bringt Nr. 8 (G-moll $^2/_4$, più vivo, oben Melodie in Achteln, unten Triolen, eine Combination, die der Componist zu lieben scheint) und will uns erinnern, dass der rechte innere Friede noch nicht erlangt ist; so sind wir vorbereitet auf den heftigen gewaltsamen Kampf, den wir in Variation 9 (C-moll, $\mathfrak{C}$) vor uns haben. Die Variation ist auf den ersten Blick am unklarsten, doch bei näherem Zusehen erscheint sie fest und durchaus einfach aus wenigen Motiven gestaltet, einem punktirten aufsteigenden Motive, von Triolengängen begleitet, abgebrochenen Stössen und schnellen

*) Es soll des Meisters letzter Gedanke sein. Uns stört im zweiten Theil einigermaassen das wunderliche Stehenbleiben auf dem Quartsextakkorde, wo unserem Gefühl nach der Dreiklang hingehört. D. Red.

Läufen. Da athmet jede Note heftige Anstrengung wie bei Ueberwindung aufgethürmter Schwierigkeiten, aber auch festen Muth und energisches Wollen. Ein paar harmonische Härten wird man bei öfterem Spielen weniger störend, im Gegentheil dem Ausdrucke ganz gemäss empfinden. Dem kräftigen Ringen dieser Variation folgt nun in Nr. 10 ein Marsch, der in seinem stolzen freudig bewussten Thema (molto moderato), zuerst leise in der Tiefe erklingend, dann allmälig wachsend, uns unleugbar eine frohe Siegesgewissheit empfinden lassen soll. Und nun wirkt es überraschend schön, wenn das Marschthema in der Tiefe verklingt und zu der Bewegung desselben oben das Anfangsthema in seinem Hauptmotive wieder erklingt und uns mit dem Gefühl des durch Kampf wiedererrungenen inneren Friedens entlässt.

Wenn wir einer uns sonst fremden Deutungslust hier vielleicht doch zu sehr nachgegeben haben, so mag man das mit dem Wunsche entschuldigen, auf ein Werk näher einzugehen, das uns durch öfteres Spielen lieb geworden und das wir keinen Anstand nehmen, zu dem Vorzüglichsten zu zählen, was in neuerer Zeit für Clavier geschrieben worden ist. Wir können nur wünschen, dass es auch andern lieb und werth werden und zu weiterer Anerkennung des vortrefflichen Künstlers das seinige beitragen möge.

Das zweite Musikfest in München

am 27., 28. und 29. September 1863.

(Schluss.)

Das zweite Concert (am Montag im Glaspalaste), welches mit einer dem Herrn Generaldirector Lachner gebrachten Ovation eröffnet wurde, hatte bereits ein viel bunteres Programm als das erste. Man begann mit der D moll-Suite des eben Genannten. Da über dieselbe in d. Bl. (Nr. 25) bereits eingehend referirt wurde, so können wir darauf verweisen, und das dort abgegebene Urtheil heute, da wir das Werk in trefflicher vom Componisten selbst geleiteten Aufführung gehört haben, bestätigen. Die besten Nummern sind, nach der übereinstimmenden Meinung vieler in München anwesenden Musiker die wir darüber gesprochen, das Präludium und der Menuet. Wenn gleichwohl der Marsch und einzelne Variationen der im Verhältniss zu dem inneren Werthe viel zu langen Serie am meisten Beifall von Seiten des Auditoriums fanden, so erklärt sich das leicht aus der auch sonst so häufig vorkommenden Erscheinung, dass das Publikum sich durch den sinnlichen Reiz des Klanges und populärer Rhythmen leicht über den eigentlichen Werth täuschen lässt. — Die Motette für achtstimmigen Chor von Palestrina (Hodie Christus natus est etc.), ein Stück von jener Würde, die allen Werken des Meisters eigen, kam zu schnell auf die sinnlichen Rhythmen des vorhergegangenen Stücks, um nicht einen schreienden Gegensatz dazu zu bilden. Der Ausführung fehlte auch die volle Sicherheit und die rechte Pointirung, um eine durchgreifende Wirkung zu erzielen. — Die Scene aus dem Oratorium »Tobias« von J. Haydn, für eine Alt-Solostimme, Chor und Orchester, erstere von Frl. Edelsberg tadellos gesungen, hätte vielleicht durch ein wirksameres Musikstück ersetzt werden können. Als Motette »des Staubes eitle Sorgen« so zu sagen in einer ganz andern Beleuchtung bekannt (die Musik beider ist dieselbe), wirkte das Stück beinahe sonderbar, und wird in der oratorischen Gestalt kaum unter des Meisters bedeutendere Compositionen gestellt werden können. — Die darauf folgende Nummer: »Präludium und Fuge« von S. Bach, eine Compilation von zwei sich ursprünglich ganz fremden Bach'schen Clavierstücken, ist, wie man uns sagte (auf dem Programm stand nichts davon), von Herrn Lachner instrumentirt, und rief vor Allem die Frage hervor, warum man nicht lieber ein Originalwerk Bach's gewählt hatte. Es soll damit weder dem Verdienste, die der gelungenen Bearbeitung gebührt, zu nahe getreten, noch die vortheilhafte Wirkung verschwiegen sein, welche das auf diese Weise in's Leben getretene Stück durch die kraftvolle und auch wieder zarte Ausführung hervorbrachte. — Auch noch über Nr. 5, Finale des zweiten Akts der Oper Idomeneo von Mozart (die Solostimmen gesungen von Frau Dietz, Frl. Deinet, Frl. v. Edelsberg und Hrn. Heinrich), können wir eine Bemerkung nicht unterdrücken, nämlich die, dass kein rechter Grund einzusehen ist, warum diese Scene aus dem Theater, wohin sie gehört, und wo sie gerade in München selbst auch zum öftern gegeben wird, in das Concert verpflanzt wurde. Die Musik Mozart's ist hier nicht von jener schlagenden Charakteristik, welche die Mitwirkung der Scenerie und der Action entbehrlich erscheinen lässt, wie dies wohl bei einer lyrischen Arie oder einem andern rein musikalisch wirksamen Opern-Musikstücke der Fall sein könnte. — Erst der Marsch mit Chor aus den »Ruinen von Athen« von Beethoven konnte bei so massenhafter und brillanter Ausführung lebhaftere Theilnahme für dieses zweite Concert in uns erwecken, und zum Glück war die »kleinere« Cäcilien-Ode von Händel (ein Seitenstück zum Alexandersfest) die eigentliche Hauptnummer des Concerts, die aber, um sie mit voller Aufmerksamkeit zu geniessen, nach so vielem Vorhergegangenen auch wieder nicht mehr die genügende Empfänglichkeit vorfand. Jedenfalls sind wir für die Wahl dieser Nummer sehr dankbar und glauben auch nur im Sinne aller beim Feste gegenwärtigen Musiker und ernsten Musikfreunde zu handeln, wenn wir diesen Dank hiermit öffentlich aussprechen. So weit können wir indessen nicht gehen wie eine süddeutsche kritische Stimme, die geneigt schien, dieses Werk über den Israel zu stellen. Auch steht uns nicht der Enthusiasmus zu Gebot, mit welchem unser Berichterstatter für das diesjährige Niederrheinische Musikfest (Nr. 25) über dieses Werk des grossen Meisters sich aussprach. Freilich wurde dort die Composition durch eine Lind in Gesellschaft mit Gunz interpretirt, die uns nicht gegenüber standen, wie denn überhaupt Manches an der Aufführung gelegen haben mag. Wundervoll fanden wir u. A. die Sopran-Arie mit Cello und die mit Orgel (überhaupt liess Frau Dietz als Vertreterin der Sopranpartie gerade am wenigsten zu wünschen übrig), dann die Tenor-Arie mit Trompete und Chor, welche nur zuerst zu rasch genommen wurde (Herr Grill genügte hier nicht völlig); dagegen wollte uns beim ersten Chor (»durch Harmonie, durch heil'ge Harmonie«) scheinen, als herrsche das Instrumentale darin zu sehr vor. Die Arie mit Orgel würde gewonnen haben, wenn diese stärker, voller registrirt gewesen wäre; Herr Rheinberger, der übrigens seine Aufgabe trefflich löste, hatte blos ganz sanfte Register verwendet. Endlich müssen wir es als einen Missgriff bezeichnen, dass das Sopran-Solo ohne Begleitung (am Schluss) statt von einer von zwei Stimmen unisono gesungen wurde. Die beiden Stimmen mochten gut studirt sein, allein die Wirkung war trotzdem eine beinahe peinliche, weil die Unterschiede des Stimmklanges und des Ansatzes die Einheit zerstörten. Zwei Stimmen lassen sich schwerer zu einer verschmelzen als zwanzig; überdies war das Tempo zu breit, beinahe choralartig.

Hatte schon das zweite Concert eine Ueberfülle von Musik und manches Unnöthige geboten, so war bei dem dritten (dem Künstlerconcert) die Länge geradezu geisttödtend. Einem musikheisshungrigen Provinzbewohner mag es vielleicht erwünscht sein, die Kosten der Reise durch eine möglichst grosse Masse von Kunstgenüssen gerechtfertigt zu finden; für viele deutsche Musikfreunde aber war ein so langes Concert eine Marter. Nach 6½ Uhr Abends hatte man begonnen, um 10 Uhr war man eben beim Schluss der Amoll-Sonate von Beethoven (gespielt von Frau Schumann und Herrn Joachim) angelangt,

und noch standen Schubert's Ständchen für fünf Frauenstimmen, Bach's lange Chaconne für Violine, drei Lieder von Schumann, Mendelssohn und Schubert und die Freischütz-Ouvertüre bevor! — Im 1. Theil, welcher eine Ouvertüre, zwei ganze Concerte und 3 Gesangstücke enthielt, wurde zuerst Mendelssohn's Sommernachtstraum-Ouvertüre in einem überaus schläfrigen Tempo und ohne allen Geist und Poesie gespielt.*) Ueber Frau Schumann und ihren Vortrag des Amoll-Concerts ihres Gatten, und über Herrn Joachim, der das Beethoven'sche Concert spielte, brauchen wir hier nichts zu sagen: es sind bekannte vortreffliche Leistungen, die man aber, wie auch die von beiden Künstlern gespielte Amoll-Sonate von Beethoven, gerade deswegen, um sie recht zu geniessen, in frischerer Stimmung vernehmen möchte. Dazu hätte gehört, dass eine Anzahl ziemlich unnöthiger, zum Theil geradezu unpassender Nummern fortgeblieben wäre, wie z. B. ein Hexen-Terzett aus Macbeth von Chelard, eine Bass-Arie aus Figaro, die sich für's Concert aus vielen Gründen nicht eignet, eine Sopran-Arie aus »Orpheus und Euridice« von J. Haydn, sowie endlich die allbekannte Freischütz-Ouvertüre. Die von der Hofopernsängerin Frau Dustmann aus Wien trefflich gesungene Arie aus »Jessonda«, das fünfstimmige Ständchen von Schubert, die Chaconne von Bach und die drei (von Frau Dustmann zu theatralisch gefassten) Lieder wurden mit bestem Dank aufgenommen. Das Concert endete gegen 11 Uhr!

Wir fügen unserem Festberichte noch bei, dass die königl. Hofoper den Gästen Gelegenheit gab, am Sonntag eine im Ganzen treffliche Aufführung von Mozart's Don Juan (Frau Dustmann als Donna Anna, Frau Dietz als Elvira), am Mittwoch dagegen die vielgepriesene und jedenfalls sehr begabte Sängerin Fräul. Stehle in Gounod's Faust zu hören.

Ueber sonstige Fest-Anordnungen ist wenig zu erzählen. Die Stadt München hatte ihre Physiognomie des Festes wegen nicht im Geringsten verändert. Nicht einmal der Glaspalast und seine nächste Umgebung waren auffallend festlich decorirt, wie dies doch anderswo üblich ist. Die Geselligkeit beschränkte sich auf ein Festessen und andere officielle Zusammenkünfte in Speise-Localitäten, wo es aber zumeist an dem gebrach, was wirklich zur Unterhaltung gehört: Vermittlung von Bekanntschaften. Dagegen hatte sich bald ein kleinerer Kreis aus den interessanteren anwesenden Persönlichkeiten gebildet. Wir sahen da ausser den Münchner musikalischen Notabilitäten die Herren Pianist Beggrow und Musikdirector Boch aus Heidelberg, Brüder Engel aus Oldenburg, Concertdirector Joachim und Frau, Frau Cl. Schumann, Componist Gouvy aus Paris, J. Grimm aus Münster, Musikverleger Schott aus Mainz, Prof. Bischoff und Componist Max Bruch aus Köln, Domcapellmeister Schletterer aus Augsburg, Professor Hanslick und Director Herbeck aus Wien, Capellmeister Schläger aus Salzburg, Capellmeister Reinecke aus Leipzig, Musikdirector Meinardus aus Glogau, G. Vierling aus Berlin u. A. Ausserdem waren noch am Feste anwesend die Herren Musikdirector August Walter aus Basel, Capellmeister Vincenz Lachner aus Mannheim, Pasdeloup aus Paris, die Universitätsmusikdirectoren Baumgartner aus Zürich, Herzog aus Erlangen und Scherzer aus Tübingen, Professor Müldner aus Prag, Brüder Wenigmann aus Aachen u. A., dann die Professoren Hofrath Gervinus und Kayser aus Heidelberg.

Am Donnerstag fand noch ein zweites Künstlerconcert statt, dem wir aber nicht mehr beiwohnen konnten.

*) Wenn man in München die »romantische« Musik so spielt, dann wundert es uns nicht im Geringsten, wenn z. B. Schumann'sche Musik allemal nur dann gefällt, wenn sie — von Frau Schumann gespielt wird.

Berichte.

Leipzig, 9. October. *S. B.* Die Saison wurde gestern, Donnerstag, den 8. October*), mit dem ersten Abonnement-Concert im Gewandhause eröffnet, dessen Programm ein entschieden würdiges genannt werden muss. Die Instrumentalmusik war durch S. Bach (Concert für Streichinstrumente in G) und Beethoven (C moll-Symphonie), der Gesang durch Arien von Händel und J. Haydn, die Virtuosität durch Viotti's Violin-Concert in A-moll vertreten. — Die Art und Weise, wie Bach hier gespielt wird, ist im Ganzen eine mustergültige, namentlich dadurch, dass das rhythmische Element der Betonung vorzüglich gehandhabt wird. Als Einlage spielte Herr David ein uns bisher unbekanntes Violinsolo (der Titel war nicht näher angegeben) in vorzüglicher Weise. Das Viotti'sche Concert, ebenfalls von Herrn David gespielt, war für uns speciell von besonderem Interesse, weil es das erste war, das wir von diesem Künstler hörten. Für das Leipziger Publikum war es wohl keine Novität, scheint aber immer wieder gern gehört zu werden. Was die Composition betrifft, so konnte uns nur der erste Satz, der wirklich hübsche Erfindung aufzuweisen hat, lebhafter ansprechen. Sonst ist doch Vieles darin rococco, und das Burleske nimmt einen etwas zu grossen Raum ein. Herrn David's Vortrag solcher Sachen ist bekanntermaassen ein sehr pikanter, kaum zu übertreffender. Wir wünschten nur eine Beschränkung der Cadenzen; dass im ersten Satze eines Concerts eine längere, in den folgenden aber nur ganz kurze Cadenzen am Platze sind, möchte wohl unbestritten sein. — In den Gesangsnummern lernten wir Frl. Euphrosyne Parepa aus London als eine Künstlerin von schöner, umfangreicher, ausgiebiger Stimme, und durchgebildeter Technik kennen, welche namentlich die Händel'sche heroische Arie aus dem »Judas Maccabäus« (Recitativ: »O let eternal honours«) zur vollen Geltung brachte. Auch die Arie aus der »Schöpfung« (»Nun beut die Flur«) machte durch das Hervortreten des lieblichen Elements die beste Wirkung. Die Sängerin wurde mit reichlichem Beifall ausgezeichnet.

Ueber die C moll-Symphonie von Beethoven und ihre Ausführung lässt sich in Kürze nur so viel bemerken, dass sie im Allgemeinen mit derjenigen Präcision gegeben wurde, die von einem so ausgezeichneten Orchester erwartet werden kann. Da dasselbe sie gewiss nahezu auswendig kann, so wäre indess noch Manches wohl mit Recht zu fordern, was in grösserer Vollkommenheit gedacht werden kann. Wir haben freilich kaum noch je am Anfang und bei den betreffenden Wiederholungen die drei Achtel Auftakt deutlich und entschieden vernommen; so auch diesmal eher x g als 3 g. Im Andante begreifen wir nicht, warum der Gesang der Celli nicht zarter gehalten wird (vorgeschrieben ist p dolce); in den Takten 22—24 vor dem Schluss denken wir uns den dritten als die eigentliche Pointe und wünschten ihn daher mit besonderem Nachdruck gegeben. Ueberhaupt scheint uns dieses Andante mehr Ausdruck zu verlangen. Der Schlusssatz ging schwungvoll und feurig, und entliess das Auditorium in bester Stimmung.

Nachrichten.

In Lübeck hat ein schwedischer Componist, Herr Rosen, eine Oper ohne Worte: »Der letzte Tag von Pompeji« (nach Bulwer) zur Aufführung gebracht.

Herr van Bruyck glaubt in einer Recension über Bülow's Ausgabe einiger Em. Bach'schen Claviersonaten in den Wiener »Recen-

*) Dem bisherigen Gebrauch, die ersten Gewandhaus-Concerte der Michaelis-Messe wegen an Sonntagen zu geben, hatte man diesmal entsagt.

sionen« die Bemerkung, dass sich »unter dessen Werken eine sehr grosse Anzahl befindet, welche höchstens ein antiquarisches Interesse besitzen«, auch auf Händel und Seb. Bach ausdehnen zu dürfen, und meint, man könnte sogar den Gedanken einer Gesammtausgabe ihrer Werke einen nicht völlig gerechtfertigten nennen, »wenn man das Unternehmen nicht vorwiegend im Sinne der Errichtung eines Nationaldenkmals auffasste«.

Man beabsichtigt in Paris ein Volkstheater zu errichten, welches durch billige Preise für dramatische Musik das werden soll, was Pasdeloup's Concerte für die Symphonie u. s. w. sind.

Der Tenorist Herr Wachtel ist nach Wiener Blättern an der dortigen Hofoper mit 90,000 fl. Gehalt (!!) angestellt worden.

In einem Concert, welches die Pianistin Frl. Jakobine Binder aus Wien, jetzt Lehrerin des Clavierspiels am Mozarteum, in Salzburg am 23. September gab, wirkten Herr Joachim und seine Gattin mit. Letztere sang eine Arie von Gluck und Lieder von Schubert und Mendelssohn.

L. Ehlert, Componist und Verfasser der »Briefe an eine Freundin«, hat Berlin, wo er 13 Jahre lebte, verlassen, um sich weiter südlich eine neue Heimath zu suchen.

Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart brachte am 29. September Abends in der Stiftskirche Beethoven's grosse D-Messe zur Aufführung.

Breslau hat abermals einen Organisten durch den Tod verloren, der zwar minder berühmt war als Hesse, doch als Musiker sehr tüchtig und als Mensch sehr achtungswerth gewesen sein soll: Gustav Klose, zweiter Organist zu St. Elisabeth, geb. 1821 zu Langenbielau.

In München starb ein Herr Lasser, Musikus und Organist, 82 Jahre alt, welcher der letzte männliche Nachkomme von Orlando Lasso gewesen sein soll.

In Köln hat sich ein »Verein zur Hebung des Clavierbaues in den preussischen Provinzen Rheinland und Westphalen« gebildet, als dessen Vorstand die Herren L. Bischoff, F. Hiller, H. Seligmann und N. Besselich genannt sind. Man will jährlich in Köln eine Ausstellung von Clavieren veranstalten, und es sollen in derselben für 85 % der Vereinsbeiträge (à jährlich 2 Thlr.) Claviere zur Verlosung unter die Vereinsmitglieder angekauft werden.

Wie Dr. E. Hanslick in der Wiener »Presse« »verrathen zu dürfen« glaubt, wird Hr. Joachim mit seiner Gattin diesen Winter in Wien Concerte geben. Die von verschiedenen Zeitungen gebrachte Nachricht, er beabsichtige nach Amerika zu gehen, ist falsch. — Auch nach Leipzig dürfte übrigens Joachim in diesem Winter kommen, sowie auch Frau Cl. Schumann im December erwartet wird.

Opernnachrichten. Der Clavierauszug von Max Bruch's »Loreley« erscheint nächstens im Verlag von Leuckart in Breslau. — F. Hiller's »Katakomben« und M. Bruch's »Loreley« werden im Kölner Stadttheater zur Aufführung kommen. — Das »Théâtre lyrique« in Paris hat von nun an die Verpflichtung übernommen, in jedem Jahre eine vom Conservatorium mit dem Preise gekrönte, dreiaktige Oper zu geben. Die Jury für die Zuerkennung des Preises wird aus 5 Mitgliedern bestehen.

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 10. October: »Danket dem Herrn« von A. Romberg. »Wachet auf, ruft uns die Stimme« von G. Kittan. Kirchenmusik am 11. October: »Und Gottes Will' ist dennoch gut« etc., Chor von M. Hauptmann.

ANZEIGER.

[225] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

Ausgewählte Orgel-Compositionen

von

Adolph Hesse.

Neue billige Ausgabe in 20 Lieferungen.

Lief. 1. **Fuga** aus Mozart's Requiem und Präludium als Einleitung zu derselben. (Nr. 4 der Orgelsachen.) . . . . . 5 Sgr.
Lief. 2. **Präludium** zum Choral: »O Haupt voll Blut und Wunden«. (Nr. 5 der Orgelsachen.) . . . . . 6 Sgr.
Lief. 3. **Leichte Orgelvorspiele.** (Nr. 6 der Orgelsachen.) . 9 Sgr.
Lief. 4. **Choral:** »Wer nur den lieben Gott lässt walten« mit Veränderungen. (Nr. 8 der Orgelsachen.) . . . . . 5 Sgr.
Lief. 5. **Neun leichte Orgelvorspiele** zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. Op. 24. (Nr. 11 der Orgelsachen.) 12 Sgr.
Lief. 6. **Drei ausgeführte Choräle,** ein Präludium und ein Postludium. Op. 26. I. Heft. (Nr. 13a. der Orgelsachen.) . 9 Sgr.
Lief. 7. **Drei ausgeführte Choräle** und eine Fuge nebst Einleitung. Op. 26. II. Heft. (Nr. 13b. der Orgelsachen.) . . . 9 Sgr.
Lief. 8. **Acht Studien** mit obligatem Pedal und genau angezeigter Pedal-Applikatur. Op. 30. (Nr. 16 der Orgelsachen.) . 9 Sgr.
Lief. 9. **Leichte Orgelvorspiele.** Op. 25. Erste Abtheilung. (Nr. 12 der Orgelsachen.) . . . . . 15 Sgr.
Lief. 10. **Zwölf Orgelvorspiele** verschiedenen Charakters. Op. 25. Vierte Abtheilung. I. Heft . . . . . 10 Sgr.
Lief. 11. **Zwölf Orgelvorspiele** verschiedenen Charakters. Op. 25. Vierte Abtheilung. II. Heft . . . . . 10 Sgr.
Lief. 12. **Sechszehn leichte Orgelvorspiele.** (Nr. 22 der Orgelsachen.) . . . . . 12 Sgr.
Lief. 13. **Zwei Präludien** (Nr. 1. Leichtes Präludium. Nr. 3 der Orgelsachen, Nr. 2. Präludium. Nr. 1 der Orgelsachen.) 6 Sgr.
Lief. 14. **Nützliche Gabe** für Orgelspieler. I. Heft. Kleine Pedalschule mit Uebungsstücken. (Nr. 10a. der Orgelsachen.) 15 Sgr.
Lief. 15. **Nützliche Gabe** für Orgelspieler. II. Heft. Leichte Präludien zur Uebung in der Anwendung der Pedal-Applikatur. (Nr. 10b. der Orgelsachen.) . . . . . 15 Sgr.
Lief. 16. **Zwölf Studien** mit obligatem Pedal. Anhang zur Pedalschule. (Nr. 7 der Orgelsachen.) . . . . . 9 Sgr.
Lief. 17. **Sieben Orgelstücke** verschiedenen Charakters. Op. 60. (Nr. 34 der Orgelsachen.) . . . . . 12 Sgr.
Lief. 18. **Fünf Vorspiele** und ein variirter Choral. Op. 53. (Nr. 31 der Orgelsachen.) . . . . . 12 Sgr.
Lief. 19. **Toccata.** Op. 85. (Nr. 48 der Orgelsachen.) . . . 12 Sgr.
Lief. 20. **Präludium und Fuge** (in H-moll). Op. 86. (Nr. 49 der Orgelsachen.) . . . . . 12 Sgr.

Jede Lieferung wird ohne Preiserhöhung auch einzeln abgegeben.

Diese neue billige Zinnstich-Ausgabe umfasst die bedeutendsten Orgelstücke von Hesse, sowohl leichtern und solche, die als Uebungsstücke zur Ausbildung im Orgelspiel und zum Gebrauch beim Gottesdienst zu benutzen sind, als auch grössere, ausgeführtere Werke, die, eine ausgebildete Technik erfordernd, sich zu besonderen Festlichkeiten, Kirchen-Concerten etc. eignen, und mit denen Hesse besonders in England seinen Weltruf begründete.

Ausser dieser Sammlung erschienen noch im gleichen Verlage:

Hesse, Adolph, Op. 22. **Fantasie in C-moll** für die Orgel. 2. umgearb. Aufl. . . . . 12½ Sgr.
—— Op. 84. **Einleitung zu Graun's Tod Jesu** f. d. Orgel 10 Sgr.
—— Op. 87. **Fantasie** für die Orgel oder das Pianoforte zu 4 Händen. **(Letztes Werk.)** . . . . . 20 Sgr.

[226] Im Verlage von **Gustav Heckenast** in **Pest** ist erschienen:

Symphonie in Dmoll

für grosses Orchester

von

ROBERT VOLKMANN.

Op. 44.

	Mk. Sgr.	fl. kr.
1) **Partitur**	Pr. 4 20	oder 7 — Oe.W.
2) **Orchesterstimmen cplt.**	- 8 —	- 12 — -
3) **Orchesterstimmen einzeln:**		
Violine I.	- — 20	- 4 — -
Violine II. Viola Cello Basso à	- — 15	- — 75 -
4) **Clavierauszug à 4 ms.**	- 2 20	- 4 — -

eingerichtet vom Componisten.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 21. October 1863. **Nr. 43.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Beethoven's theoretische Studien. Von G. Nottebohm (Fortsetzung). — Zur Händel-Chronologie. Von A. W. Thayer. — Ueber Gustav Schmidt's Oper »La réole«. — Mehrere noch ungedruckte Briefe Beethoven's. II. — Berichte aus Berlin und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Beethoven's theoretische Studien.

Von G. Nottebohm.

(Fortsetzung.)

Es folgen nun die Schriften, welche über den einfachen Contrapunct handeln. Diese müssen nach zwei Seiten unterschieden werden. Anders wie beim Generalbass, wo die Schriften einer und derselben Zeit angehören, gehört ein Theil der contrapunctischen Schriften dem Cursus Beethoven's bei J. Haydn und Albrechtsberger an, der andere Theil aber reiht sich nach seiner ganzen äussern Erscheinung, nach Handschrift, Papier, Einfassung u. s. w. an die Schriften über Generalbass aus dem Jahre 1809. Dies ist nicht nur bei dem einfachen Contrapunct der Fall, sondern dieselbe Erscheinung wiederholt sich bei den noch folgenden Theilen der Compositionslehre, so dass man nicht nur von Beethoven's Studien bei Albrechtsberger u. s. w. sprechen kann, sondern auch von einer nach Vorlagen von Beethoven's Hand geschriebenen Compositionslehre, welche alle Theile derselben vom Generalbass bis zum Kanon umfasst. Beide Theile der Handschriften sind wohl zu unterscheiden und verlangen auch in den folgenden Mittheilungen eine getrennte Darlegung. Seyfried hat Alles durcheinander geworfen. Beispiele aus den Uebungsheften bei Albrechtsberger stehen zwischen solchen, die den später niedergeschriebenen Heften entlehnt sind u. s. w. Die grösste Verwirrung herrscht aber im Text. Es würde eine überflüssige und undankbare Arbeit sein, wollte man fortan überall Seyfried's Spuren nachgehen. Dennoch mag eine Verweisung auf sein Buch zweckdienlich bleiben, weniger um Materialien zu seiner Beurtheilung zu gewinnen, sondern mehr deswegen, weil es Manches enthält, das, wenn auch entstellt oder verändert, ursprünglich den Handschriften angehört und zu einer deutlicheren Vorstellung davon beitragen kann.

Um die Zeit zu bestimmen, in welcher Beethoven's Unterricht bei J. Haydn durch den bei Albrechtsberger unterbrochen wurde, mag eine Stelle dienen, welche dem »Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag«, 1796 bei Schönfeld, entlehnt ist. In diesem Buche werden die damaligen Virtuosen und Dilettanten Wiens in alphabetischer Ordnung angeführt und da liest man Seite 7 wörtlich:

— »Bethofen, ein musikalisches Genie, welches seit zween Jahren seinen Aufenthalt in Wien gewählet hat. Er wird allgemein wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen den ausserordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit exequirt. Seit einiger Zeit scheint er mehr als sonst in das innere Heiligthum der Kunst gedrungen zu seyn, welches sich durch Präcision, Empfindung und Geschmack auszeichnet, wodurch er dann seinen Ruhm um ein Ansehnliches erhöhet hat. Ein redender Beweis seiner wirklichen Kunstliebe ist, dass er sich unserm unsterblichen Haiden übergeben hat, um in die heiligen Geheimnisse des Tonsatzes eingeweihet zu werden. Dieser grosse Meister hat ihn nun während seiner Abwesenheit, unserm grossen Albrechtsberger übergeben. Was ist da nicht alles zu erwarten, wenn ein so hohes Genie sich der Leitung solcher vortrefflichen Meister überlässt! Man hat schon mehrere schöne Sonaten von ihm, worunter sich seine Letzteren besonders auszeichnen.« —

Nun trat Haydn seine zweite Reise nach England am 19. Januar 1794 an und reiste wieder von London ab am 15. August 1795 (vgl. Griesinger S. 47 und Dies S. 157). Beethoven kam nach Wien im November 1792. Nach der obigen Stelle, welche, wie aus ihr zu entnehmen, während Haydn's Abwesenheit, also etwa zwischen Januar 1794 und September 1795, geschrieben wurde, muss also der Unterricht bei Haydn spätestens Mitte Januar 1794 aufgehört und der bei Albrechtsberger kurz darauf, also etwa in den ersten Monaten des Jahres 1794 begonnen haben.

Folgende Notiz möge auch ihren Platz hier finden. In einem Merkbuch, welches Beethoven von Ende 1792 bis etwa 1797 führte und worin er allerhand Bemerkungen eintrug, z. B. Ausgabe für Essen, Wäschebestand, Miethe u. dgl., findet sich folgende Notiz:

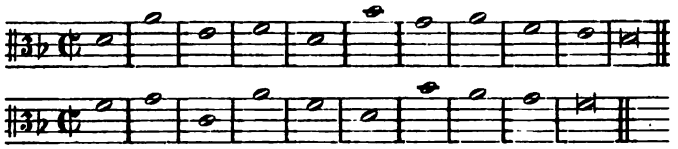
— »Schuppanzigh 3mal die W. (Woche?)
Albrechtsberger 3mal die W. (Woche?)« —

Demnach scheint es, dass der Unterricht bei Albrechtsberger wöchentlich aus 3 Lectionen bestand.

Nach den vorliegenden Handschriften zu schliessen, beschränkte sich der Unterricht Beethoven's bei J. Haydn nur auf den einfachen Contrapunct. Es ist nichts vorhanden, aus dem sich mit Sicherheit entnehmen liesse, dass auch andere Gebiete, z. B. freie Composition, Formenlehre u. dgl., berührt worden seien. Der Unterricht bei Albrechtsberger aber umfasst einfachen Contrapunct, Fuge, doppelten Contrapunct und Kanon. Demnach lässt sich dieser Unterricht als der wichtigste, weil umfassendste, bezeichnen. Aus dem Umstande, dass unter den Generalbassschriften sich nichts vorfindet, das dem Unterrichte bei

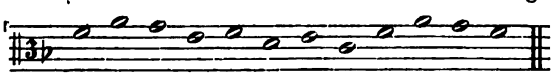
J. Haydn oder Albrechtsberger angehört, ist man geneigt, den Schluss zu ziehen, der Unterricht habe beidemal mit dem einfachen Contrapuncte begonnen. Betrachten wir zuerst den Unterricht bei Albrechtsberger.

Beethoven's Uebungen im einfachen Contrapuncte bei Albrechtsberger lassen sich in zwei Gruppen sondern. Zuerst sind anzuführen eine Reihe von Uebungen in allen Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen strengen Contrapuncts, welche zusammen einen Raum von nur 16 Seiten einnehmen. Allen diesen Uebungen liegen zwei Canti fermi zu Grunde, einer in D-moll, der andere in F-dur. Es sind folgende:



Von Albrechtsberger's Hand sind geschrieben einige allgemeine Regeln und verschiedene Bemerkungen, welche sich auf Beethoven's Uebungen beziehen. Regeln, welche auf die einzelnen Gattungen eingehen, sind nicht vorhanden. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass ein gedrucktes Lehrbuch dabei zu Grunde gelegt wurde, welches, nach einer später mitzutheilenden Bemerkung, wohl kein anderes sein konnte, als Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« in der ältesten Ausgabe vom Jahre 1790. Von Beethoven's Hand finden sich einige Randbemerkungen vor. Bei einer Uebung der 2. Gattung des dreistimmigen Contrapuncts bemerkt Beethoven: »Der Niederstreich soll vollstimmige Akkorde haben, der Aufstreich kann leere haben.« Beim vierstimmigen Satz findet sich die Bemerkung: — »Die Licenzen abwärts sind besser als aufwärts. Die Licenzen dürfen in der obern Stimme höchstens einen Quintensprung, im Basse und in den Mittelstimmen können sie auch einen 4ten, 6ten und 8^{ven}-sprung haben. Bei dem 4tensprunge hinauf und bei dem 6tensprunge hinauf sind in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und 8^{ven} zu machen.« *) — Bei einer unvorbereiteten Septime fragt Beethoven: »ist es erlaubt?« — Andere und anderartige Bemerkungen finden sich nicht vor. Noch sei bemerkt, dass ein Theil der Uebungen in verschiedenen Taktarten ($\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$ u. s. w.) geschrieben ist, eine Erscheinung, die sich auch in Albrechtsberger's Lehrbuch findet. Seyfried hat von sämmtlichen Uebungen keine aufgenommen.

Nun ist eine zweite kleine Sammlung von 8 Seiten zu erwähnen (das Manuscript kann unvollständig sein und es mag etwa ein Blatt fehlen). Es sind das contrapunctische Uebungen, theils im strengen, theils im freien Satze geschrieben. Allen diesen strengen und freien Uebungen liegt nur ein Cantus firmus zu Grunde. Dieser ist folgender:

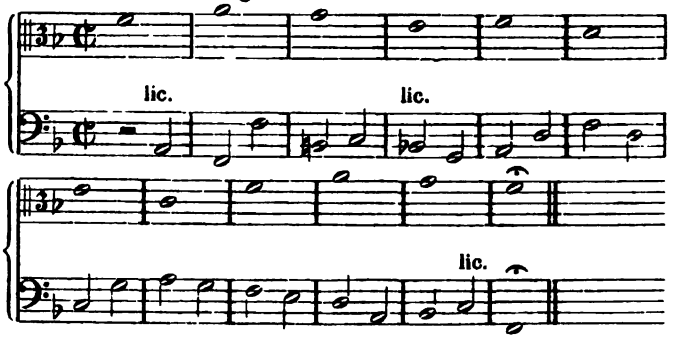


Die Uebungen sind von Albrechtsberger corrigirt und mit Bemerkungen versehen, z. B. — »Nebst der wesentlichen Septime sind noch im freyen Satze frey anzuschlagen erlaubt die kleine über dem 4. grossen Ton, die verminderte auf dem 4. und 7. grossen Ton« — u. dgl. Von Beethoven's Hand findet sich ausser Ueberschriften u. dgl. keine einzige Bemerkung vor. Seyfried hat aus dieser Sammlung das Material zu seinem 15. Capitel genommen und sind alle Beispiele oder Uebungen, welche darin von Seite 146—154 vorkommen, von Beethoven geschrieben und gesetzt. Jedoch ist dabei Folgendes zu bemerken:

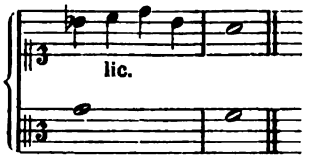
Die Bemerkung bei Seyfried zum 1. Beispiel S. 146 steht nicht im Manuscript; hier findet sich (statt des NB.) nur die übliche Bemerkung »lic.« (Licenz) von Beethoven's Hand. Auch die folgenden Bemerkungen bei Seyfried S. 146—149 stehen nicht im Manuscript.

Im 2. Beispiel S. 146 ist die erste Note des Contrapuncts a, das ist eine Sexte zum Cantus firmus. Beethoven hat dazu geschrieben »lic.«

Das 1. Beispiel S. 147 ist bei Seyfried nicht richtig. Beethoven hat es so geschrieben:

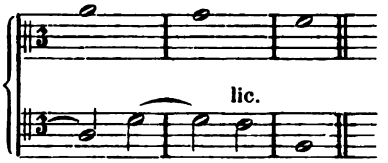


Im 2. Beispiel S. 147 sind bei Seyfried die 2 letzten Takte verändert. Sie heissen so:



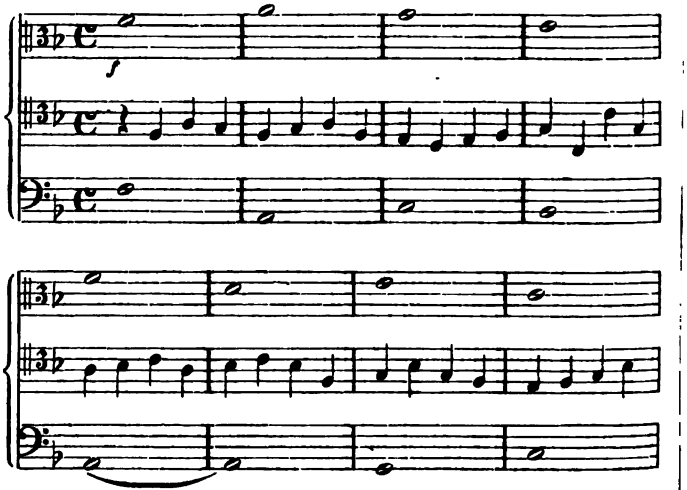
Im 1. Beispiel S. 148 heisst die synkopirte Note im 3. Takt b, nicht h, so dass ein übermässiger Secundenschritt darauf folgt. Beethoven hat hinzugeschrieben: »lic.«

Im 2. Beispiel S. 148 müssen die drei letzten Takte so heissen:

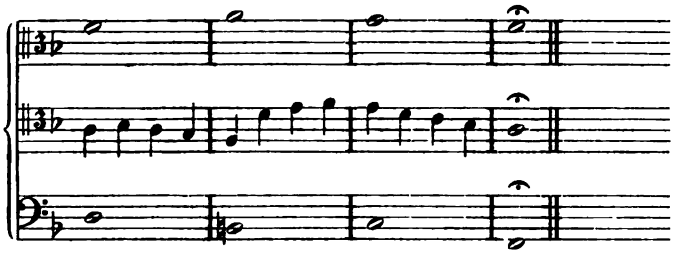


In dem dreistimmigen Beispiel S. 149 muss die letzte Note im Bass eine Oktave tiefer sein.

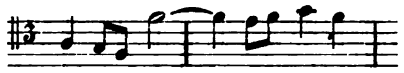
Das 2. Beispiel S. 150 ist bei Seyfried nicht richtig. Es muss so heissen:



*) Vergl. Albrechtsberger's »Anweisung«, Cap. 18, S. 122 in der Ausgabe vom Jahre 1790.

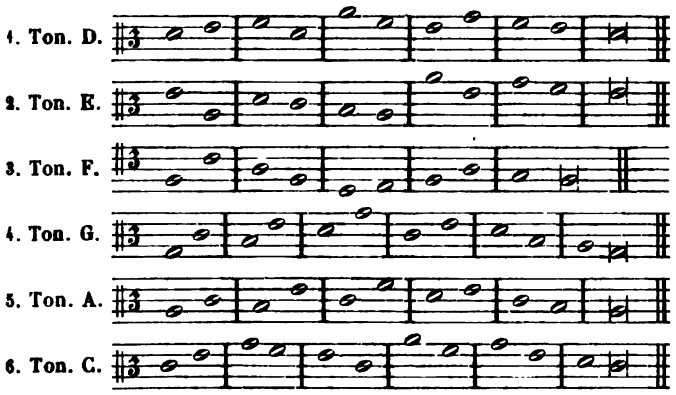


Im 2. Beispiel S. 151 muss der Tenor im 5. und 6. Takt so gehen:



Mit dem letzten Beispiel S. 154 bricht das Manuscript ab. Ueber das Folgende lässt sich also nichts sagen.

Nun liegt eine dritte grössere Sammlung vor. Es ist das eine Anzahl zusammengehörender Bogen, zusammen 54 Seiten in Querfolio ausmachend, mit einer Aufschrift von Beethoven's Hand: »Uebungen im Contrapunct«. Diese Uebungen unterscheiden sich zunächst von den bisher angeführten dadurch, dass sie sich sämmtlich innerhalb der Grenzen der sechs alten Tonarten, wie solche von Fux, Marpurg u. A. erklärt und angenommen werden, bewegen; ferner, dass nur sechs feste Gesänge gegeben sind, von denen jeder einer jener sechs Tonarten angehört. Ausserdem sind die Uebungen, wenn auch ohne Taktzeichen, nur im alten oder grossen Allabrevetakt geschrieben. Die zu Grunde liegenden Canti fermi sind folgende:



Von Beethoven's Hand findet sich ausser den Uebungen selbst und den dazu gehörenden einfachen Ueberschriften nirgends eine Bemerkung vor. Albrechtsberger's Handschrift ist nur in einigen Randbemerkungen u. dgl. ziemlich zu Anfang der Sammlung bemerk- und erkennbar. Dagegen zeigt sich häufig und fast durchgängig eine Bemerkungsart, welche sonst nirgends in den Uebungsheften bei Albrechtsberger anzutreffen ist. Es sind das einfache Kreuze, meistens mit Bleistift gemacht, überall ohne Text und hier und da einige Noten. Albrechtsberger corrigirt überall mit Tinte, und verweist meistens durch ein NB. auf eine an einem Seitenrande stehende Erklärung, Regel u. s. w. Aus jenen mit Bleistift gemachten Zeichen ist nun freilich nicht zu entnehmen, von wem sie herrühren; dagegen bieten die Noten einen Anhaltspunct. Man erkennt in ihnen die Handschrift J. Haydn's. Beethoven hat also die vorliegenden contrapunctischen Uebungen während des Unterrichts bei J. Haydn geschrieben und ist es sehr wahrscheinlich, dass er sie später Abrechtsberger'n gezeigt und dieser seine Anmerkungen nachträglich hinzugefügt hat. Auf diese Weise wäre das Vorkommen der Handschrift Albrechtsberger's erklärbar. Auf den ersten Blick kann es auffallend erscheinen, dass Beethoven gerade bei J. Haydn und nicht bei Albrechtsberger Uebungen in den sechs alten Tonarten geschrieben hat. Jedes Bedenken schwindet aber, wenn man berücksichtigt, dass Haydn ein Anhänger der Theorie von Fux war und Albrechtsberger in seiner Lehre vom Contrapuncte nur ein Dur- und Moll-Geschlecht annimmt. Albrechtsberger rechnet das System der alten Tonarten (Anweisung zur Composition, 4. Cap.) geradezu zu den »Antiquitäten« und verweist deshalb auf einen Abschnitt in Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, welcher überschrieben ist »Fugensätze nach den alten Tonarten«. Was oben von J. Haydn gesagt wurde, beruht auf Mittheilungen von seinen Freunden und Biographen Griesinger und Dies. Griesinger sagt (S. 10) von Haydn: »Er lernte auch Fuxens Gradus ad Parnassum in deutscher und lateinischer Sprache kennen — ein Buch, das er noch im hohen Alter als classisch rühmte, und wovon er ein stark abgenutztes Exemplar aufbewahrt hatte. Mit unermüdeter Anstrengung suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen; er ging seine ganze Schule praktisch durch, er arbeitete die Aufgaben aus« — u. s. w. — Dies sagt (S. 39) Folgendes: »Haydn vermehrte seine Bibliothek jetzt mit dem Lehrbuche von Fux. Er fand nichts darin, was seinem Wissen mehreren Umfang hätte geben können; doch gefiel ihm die Methode oder Lehrart, und er bediente sich derselben bey seinen damaligen Schülern.« *)

(Fortsetzung folgt.)

Zur Händel-Chronologie.

Wann war Händel in Hannover, und wann kehrte er aus Italien zurück?

Von A. W. Thayer.

In Sir John Hawkins' Geschichte der Musik (Bd. 5 S. 266 bis 267 der Original-Ausgabe) befindet sich ein Bericht über Händel's Empfang bei dem Abbé Steffani, welchen Hawkins aus Händel's eigenem Munde gehört zu haben versichert, und welcher nach Chrysander's Uebersetzung lautet wie folgt:

»Als ich zuerst in Hannover ankam, war ich ein junger Mensch von noch nicht zwanzig Jahren (1). Ich kannte Steffani's Verdienste und er hatte von mir gehört (2). Ich verstand so etwas von der Musik und — hier streckte er seine breiten Hände nach vorn und dehnte die Finger — konnte ziemlich gut Orgel spielen (3). Er empfing mich mit grosser Güte und nahm bald die Gelegenheit wahr, mich bei der Prinzessin Sophia und dem Sohn des Churfürsten einzuführen, indem er ihnen zu verstehen gab, ich sei, was er einen musikalischen Virtuosen zu nennen beliebte (4). Er war so verbindlich, mir für mein Verhalten und Benehmen in Hannover Anweisungen zu geben (5); und als er in öffentlicher Angelegenheit von der Stadt abberufen wurde, liess er mich im Vollbesitze des Glücks und Schutzes, dessen er selbst durch eine Reihe von Jahren sich erfreut hatte (6).

(Händel von Chrysander I Seite 311.)

Chrysander legt nicht das mindeste Gewicht hierauf, während Schölcher sagt: »Hawkins giebt vor, von Händel gehört zu haben —« und somit Sir John der Unwahrheit zeiht. Nun besitzt zwar Hawkins von den Verdiensten, die einem guten Ge-

*) Ausser dem Werke von Fux schätzte Haydn auch die theoretischen Schriften von Ph. E. Bach. Dies sagt (S. 38): »Nach seinem Urtheile sind Bach's Schriften das beste, gründlichste und nützlichste Werk, welches als Lehrbuch je erschien.« Weniger schätzte er Kirnberger's Schriften. Ist es nicht möglich, dass Beethoven durch Haydn und seine Vorliebe für Ph. E. Bach dessen »Versuch« kennen lernte und, wenn auch später, zu einem genauen Studium desselben angeregt wurde?

schichtschreiber zukommen, nur das des geduldigen Sammelns von Materialien, als Mensch war er aber von dem reinsten Charakter, von fleckenloser Ehre und unzweifelhafter Wahrheitsliebe. Ihn der Unwahrheit zu bezichtigen, würde Jedem mit der englischen Literaturgeschichte des vorigen Jahrhunderts Vertrauten absurd erscheinen. Auch drängt sich bei Durchlesung der fraglichen Stelle dem Unbefangenen die Ueberzeugung auf, dass Hawkins nur erzählt, was er wirklich von Händel gehört haben muss. Zu bemerken ist noch, dass Hawkins von Händel's Anwesenheit in Hannover im Jahre 1703—4 so überzeugt war, dass er dadurch gezwungen wurde, eine Chronologie von Händel's Leben vor diesem Zeitpunkte anzunehmen, die uns nun ganz lächerlich erscheinen muss. Es ist die folgende:

Händel (noch ein Kind) in Berlin	1698
Händel lässt »Atmira« in Hamburg aufführen .	1698—9
Händel verlässt Hamburg	1701—2
Händel, Ankunft in Hannover (noch nicht 20 Jahre)	1703 oder 4.

Am Schlusse des Berichts über Händel's Aufenthalt in Italien heisst es: da er Hannover noch nie gesehen hatte, so reiste er dorthin. Hierin liegt nun ohne Zweifel Hawkins' Irrthum, nämlich in der Voraussetzung, dass der Componist vor seiner italienischen Reise niemals Hannover gesehen hatte. Wenn er aber daselbst gewesen ist, bevor er nach Italien ging — wie ich glaube — so war es im Jahre 1703, und dann verschwinden alle Widersprüche. Denn wenn er 1703 nach Hannover kam, so war er »noch nicht 20 Jahre«, er konnte, als er alt war, wohl von seiner damaligen Kunststufe sagen: »ich verstand so etwas von Musik«, er mochte auch bei der Prinzessin Sophie eingeführt werden, da ihre Heirath mit Friedrich Wilhelm I. von Preussen erst 1708 stattfand; und da er aus Halle, einer kleinen Stadt ohne Hof, kam, so waren ihm wohl Steffani's »Anweisungen für sein Benehmen und Verhalten« ganz nützlich.

Doch wir wollen diese verschiedenen Einzelnheiten etwas genauer untersuchen:

1) »Als ich zuerst in Hannover ankam«. Händel lernte erst nach seinem 25. Jahre Englisch und verlor nie völlig die Gewohnheit, in seinen Gesprächen deutsche Wendungen zu brauchen. Ohne Zweifel hielt er den Ausdruck: »when I first arrived« für gleichbedeutend mit: »when I first came«, oder: »the first time I came« (als ich das erste Mal in Hannover ankam), und Hawkins mag dies so verstanden haben, wenn er nicht irgendwie überzeugt war, dass Händel nach seiner italienischen Tour zum erstenmal Hannover gesehen hatte.

2) »Ich kannte Steffani's Verdienste und er hatte von mir gehört.« Das wäre ohne allen Sinn, wenn die Beiden einander schon gekannt hätten, während Händel seine Opern mit dem grössten Erfolge in Italien aufführen liess, und wenn sie zusammen von Venedig nach Hannover gereist wären, wie alle Biographen annehmen.

3) »Ich verstand so etwas von der Musik«. Das ist gleichfalls ohne Sinn, wenn es sich auf den Händel von 1710 bezieht.

4), 5) bedarf keines weitern Commentars.

6) »Als er (Steffani) in öffentlichen Angelegenheiten« etc. — In Forkel's musikal. Almanach 1784 steht eine kurze Lebensbeschreibung Steffani's, abgedruckt aus dem Hamburgischen Journal (1764 S. 79 ff.), wahrscheinlich nach einer englischen Skizze. Wir erfahren daraus, dass der langwierige Widerstand der geistlichen Churfürsten gegen die Erhebung des Hauses Braunschweig-Lüneburg zur Churwürde zuletzt durch Steffani's, des Capellmeisters, Klugheit, Geschick und Beharrlichkeit überwunden wurde.

»Steffani wurde nunmehr hauptsächlich als ein Staatsmann angesehen. Daher liess er nicht mehr seinen Namen vor seine musikalischen Werke setzen, sondern sein Copist Gregorio Piva musste den seinigen dazu hergeben. Im Jahre 1708 legte er seine Capellmeisterstelle völlig nieder. Dieses that er vornehmlich dem Hrn. Händel zu Liebe, dem auch man das meiste von den Lebensumständen des Steffani zu verdanken hat.« (Forkel, Almanach 1784 S. 175.)

Wenn man nun Pütter (Staatsverfassung des Teutschen Reichs II S. 332) mit dem Vorhergehenden vergleicht, so mag man über die Wahrscheinlichkeit von Steffani's Anwesenheit in Italien 1709—10 urtheilen: »So ward endlich durch ein Reichsgutachten vom 30. Juni (Januar?) sowohl die würkliche Einführung der neuen Chur Braunschweig als die Readmission der Krone Böhmen bewilligt, auch bald darauf, am 7. Sept. 1708, würklich vollzogen, worauf auch das Erzschatzmeisteramt am 2. April an Churbraunschweig verliehen wurde.«

Ich glaube, die Nachricht von Händel's und Steffani's Zusammentreffen in Venedig rührt aus Mainwaring's Biographie des Componisten her, wenn aber Steffani im Jahre 1708 seine Capellmeisterstelle niederlegte und Händel schriftlich aus Italien berief, so mag Mainwaring dies missverstanden und geglaubt haben, der Abbé habe ihn aus Italien mitgebracht.

Indessen lesen wir im »Almanach« (S. 177): »Steffani war schon so lang von seinem Vaterlande gewesen, dass er im Jahre 1729 Lust bekam, seine Anverwandten (in Castelfranco im Venetianischen Gebiete) zu besuchen. Er brachte den Winter (1728—29) in Italien zu.«

Diese Reise machte er, wie wir von Chrysander erfahren, mit Händel. Bei Durchlesung der Skizze, aus welcher dies angeführt ist, drängt sich Einem die Ueberzeugung auf, dass diese Reise der erste Besuch daheim war, den Steffani seit seinen Knabenjahren daselbst machte, dass er mithin 1709—10 nicht in Venedig gewesen sein konnte.

Telemann in seiner Autobiographie, in Mattheson's Ehrenpforte, giebt ebenfalls einige Nachrichten, die für den fraglichen Punkt von Belang sind, wie wir später sehen werden. Während er (Telemann) in seiner Jugend in Hildesheim lebte, componirte er viel und nahm sich dabei auch Steffani zum Muster. Bei besonders festlichen Gelegenheiten zur Messzeit und sonst noch oft besuchte er während dieser Zeit Hannover und Braunschweig, um die französische und italienische Musik zu hören. 1701 und die zwei folgenden Jahre war er in Leipzig und erhielt dort, so jung er noch war, die Direction der Oper. »Die Feder des vortrefflichen Hrn. Johann Kuhnau diente mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapuncten; in melodischen Sätzen aber und deren Untersuchung hatten Händel und ich bey öfftern Besuchen auf beyden Seiten wie auch schriftlich eine stete Beschäftigung.«

Hatte Telemann bei diesen »öfftern Besuchen« nicht Gelegenheit, seinem Freunde Händel Mittheilungen über die italienische Musik in Hannover und die französische in Braunschweig zu machen, welche Letztern mit dem Wunsche erfüllten, sie selbst zu hören? War es nicht Telemann, durch welchen Händel Steffani's Verdienste kennen lernte?

Wir wissen durch Dr. Chrysander (Händel Bd. I S. 59—60), dass Händel vom 13. März 1702 bis 13. März 1703 Organist in der Schlosskirche in Halle war. Wir wissen ferner durch Mattheson, dass er im Juni, spätestens Juli 1703, in Hamburg war. Wo befand er sich aber vom 13. März bis 9. Juni? Ich antworte mit ziemlicher Gewissheit: einen Theil dieser Zeit in Hannover und Braunschweig, wo er die ihm durch Telemann geschilderten Musikaufführungen hörte, Steffani's Bekanntschaft machte und Proben derjenigen musikalischen Talente gab, welche es seinem Gönner Steffani möglich machten, ihm die Capellmeisterstelle zu verschaffen, als er, Steffani, durch das reiche Jahresgehalt, das er sowohl vom neuen Churfürsten, als vom Papste bezog, der mit der Stelle verbundenen Besoldung nicht mehr bedurfte.

Ich weiss nicht, ob schon Jemand bemerkt hat, dass die Fahrstrasse von Halle nach Hamburg damals über Halberstadt, Wolfenbüttel, Braunschweig, Hannover führte? Lässt sich vermuthen, dass Händel, erfüllt von Telemann's Erzählungen über die Musik in Braunschweig und Hannover, als er Halle verliess, den langen und beschwerlichen Weg auf der Elbe nahm?

Und nun zu einer andern Frage: Wann kehrte Händel aus Italien zurück?

Die gewöhnlich — jetzt wohl allgemein — angenommene Jahreszahl ist 1710. Ich bin indessen sehr der Meinung, dass das richtige Datum 1709 ist, und aus folgenden Gründen:

1) Es ist bekannt, dass Händel »gegen Ende 1710« in London ankam, alle Gewährsmänner stimmen darin überein. Mainwaring aber sagt, dass der Componist »zehn Monate oder ein Jahr« in Hannover blieb, nachdem er aus Italien zurückgekehrt war und die Capellmeisterstelle erhalten hatte; — was seine Rückkehr im Jahre 1709 voraussetzt.

2) Mattheson versichert mindestens sechsmal direct oder indirect, dass Händel noch 1709 in Hamburg war. »Anno 1709 war er noch in Hamburg, hat aber nichts gemacht« (Ehrenpforte S. 95 —). Auf derselben Seite sagt er, dass Händel, nachdem er »Nero« aufführen liess (25. Febr. 1705), noch 4—5 Jahre dort blieb. Seite 22 der »Lebensbeschreibung«, nachdem er von der Uebereinkunft zwischen ihm und Händel in Beziehung auf das Orgel- und Clavierspiel gesprochen, erwähnt er, dass sie diese Uebereinkunft getreulich 5—6 Jahre hielten. — In einer Anmerkung, S. 33 desselben Buchs, spricht er von Händel's 6jährigem Aufenthalte in Hamburg. — Wieder (S. 45) »Anno 1709, zur Zeit, als er Hamburg verliess, war Händel 25 Jahre alt.« — Und zuletzt (S. 61), um nicht noch mehr zu citiren: »Im Jahre 1709 war er, Händel, noch nicht von Hamburg fort.«

3) Um die zahlreichen Schwierigkeiten bei der Feststellung mancher Daten in der italienischen Reise zu heben, giebt es kein besseres Mittel, als das Datum endgültig zu bestimmen, wann die »Agrippina« in Venedig aufgeführt wurde. Mattheson, Marpurg, Hawkins setzen 1710, ebenso der anonyme Verfasser eines Katalogs von in Venedig aufgeführten Opern. (Le glorie della Poesia e della Musica, 12mo.) Burney setzt 1709, Chrysander 1708, Schölcher 1707. In der »Drammaturgia« von Lione Alacci, durchgesehen, verbessert, fortgesetzt und wieder abgedruckt in 4to 1755, wird die Frage genügend beantwortet. Der Verfasser der »Glorie della poesia« kannte den Dichter der Agrippina nicht, Alacci kennt auch diesen. Da das Buch von keinem Biographen Händel's, ausser von Burney, benutzt wurde, so führe ich die ganze Stelle im Original an: »Agrippina, Dramma recitato l'anno 1709 in Venezia, nel teatro di S. Gio. Grisostomo — in Venezia appresso Marino Rosetti 1709, in 12 — Poesia di Vincenzio Grimani, Patrizio Veneto, poi Cardinale di Santa Chiesa e Vicerè di Napoli — Musica di Giorgio Federigo Hendel, Tedesco.« Dies ist entscheidend und beweist auch, dass Händel bei Composition des Oratoriums »Resurrezione« die »Agrippina« nicht plünderte, eher umgekehrt.

Ich vermuthe nun, dass Händel gleich nach der Aufführung der Agrippina nach Halle zurückkehrte; dass er dort war bei seiner Schwester Tode, 16. Juli 1709; dass er dann in Hannover erschien und die Capellmeisterstelle annahm; dass er später Hamburg besucht, wodurch Mattheson so viele Jahre später die irrige Meinung gefasst, dass er bis dahin Hamburg noch nicht verlassen gehabt habe.

Wenn die Schlüsse, zu denen wir im Laufe dieser Untersuchungen gekommen sind, in eine chronologische Reihe gebracht werden, so würde sich folgendes Resultat ergeben:

Händel, Organist in Halle, durch ein Jahr bis	13. März 1703
Händel in Hannover, April, Mai	1703
Händel in Hamburg, Juni	1703
Händel in Florenz	Ende 1706
Händel in Venedig, Agrippina aufgeführt, ...	1709
Händel in Halle, Hannover, Hamburg	1709
Händel in Hannover, Düsseldorf, Holland, London . .	1710

Diese Fragen wurden im »Journal of music« (Boston 1857) bei weitem ausführlicher erörtert, ein grosser Theil jener Aufsätze ist jedoch seit dem Erscheinen von Dr. Chrysander's vortrefflichem Buche überflüssig geworden, deshalb wiederhole ich hier nur die durchgesehenen, berichtigten und mit wenigen Zusätzen vermehrten Hauptpunkte jener Untersuchungen. Bemerken will ich noch, dass in der »New american Encyclopaedia« (New-York) im Artikel »Händel« jene Chronologie grösstentheils angenommen ist, ob mit Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt.

Ueber Gust. Schmidt's Oper „La réole"

schreibt das »Dresdner Journal« vom 18. September mit der Chiffre —*k*— u. A. Folgendes:

Für den Componisten des neuen Werkes nimmt es vorweg ein, dass er sich die für unsre Zeit seltene künstlerische Unbefangenheit bewahrt hat, dem Publikum eine Oper mit gesprochenem Dialog anzubieten. Theoretisch hat man sich mit allen möglichen (nicht immer haltbaren) Gründen schlechtweg gegen diese Behandlungsweise des musikalischen Dramas erklärt. Dass der hohe tragische Styl, wie er z. B. bei Gluck erscheint, das gesprochene Wort ausschliesst, beweist noch nichts gegen die Zulässigkeit desselben in der leichtern Gattung der Oper, wie sie durch die Spiel- oder Conversationsoper repräsentirt wird. Wenn die Oper überhaupt — wie doch nicht geläugnet werden kann — im Grunde eine ganz willkührliche Vermengung dramatischer und musikalischer Kunst aufweist, so kann auch nichts dawider vorgebracht werden, das gesprochene Wort mit dem gesungenen unter gewissen Voraussetzungen abwechseln zu lassen. Im gegenwärtigen Falle darf Herrn Gustav Schmidt's Verfahren volle Billigung beanspruchen. Aber auch seiner Composition kann man eine ungewöhnliche Anerkennung nicht versagen. Zwar entbehrt seine musikalisch künstlerische Ausdrucksweise, um es gleich offen zu bekennen, jene tiefere Gefühlswärme und jenen schönen sinnlichen Zug, überhaupt die höhere poetische Erhebung, wodurch das Mitempfinden in schnellen und unmittelbaren Fluss gebracht wird; allein abgesehen hiervon, enthält seine Musik so schätzens- und anerkennenswerthe Eigenschaften, wie sie gegenwärtig leider nicht häufig anzutreffen sind. Unterstützt von einer sehr bemerkenswerthen künstlerischen Intelligenz, von einer weit vorgeschrittenen Gewandtheit in allen Ausdrucksformen, sowie in Beherrschung der künstlerischen Mittel, weiss Herr Schmidt jeder Situation einen mehr oder minder günstigen Erfolg abzugewinnen. In engem Anschluss an die Textesworte giebt er mit richtigem künstlerischen Gefühl und Takt die betreffende Grundstimmung der Dichtung wieder. Die musikalische Gestaltung zeigt Esprit, und in vielen kleinen Zügen offenbart der Componist das Vermögen einer geistig belebten und pikanten Tonsprache, die auch stellenweise bis zu feuriger und dabei meist natürlicher Empfindung sich steigert. In rein musikalischer Hinsicht befindet sich Herr Gustav Schmidt auf sehr lobenswerthem Standpunkte. Der musikalisch-technische Apparat steht ihm in hohem Maasse zu Diensten, und es ist erfreulich zu sehen, dass er durchgehends in seinem gegenwärtigen Werke im guten Sinne davon Gebrauch macht, wie denn überhaupt seine ganze Richtung im Allgemeinen dem Edeln zugewendet ist: nur an einzelnen Stellen macht sich die leere musikalische Phrase bemerklich. Die Behandlung der Singstimmen ist sachgemäss und oft wirkungsvoll, die Instrumentation maassvoll, fein und durchsichtig. Ueberdies ver-

steht es Herr Schmidt, durch wohlüberdachte Abwechselung in rhythmischer und modulatorischer Hinsicht das Interesse des musikalischen Zuhörers rege zu erhalten.

Mehrere noch ungedruckte Briefe Beethoven's.

(Vergl. Nr. 40 d. Bl.)

II.

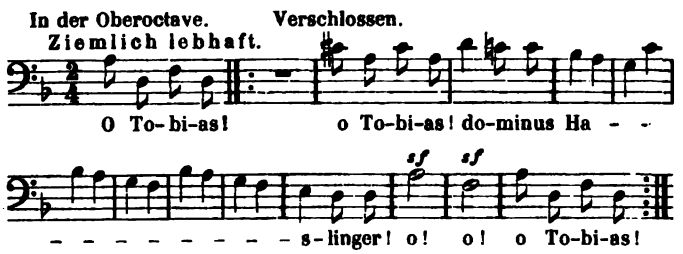
(Der folgende Brief wird seines humoristischen Inhalts und des noch ungedruckten Canons wegen das Interesse unserer Leser erwecken.)

Herrn Tobias v. Hasslinger.

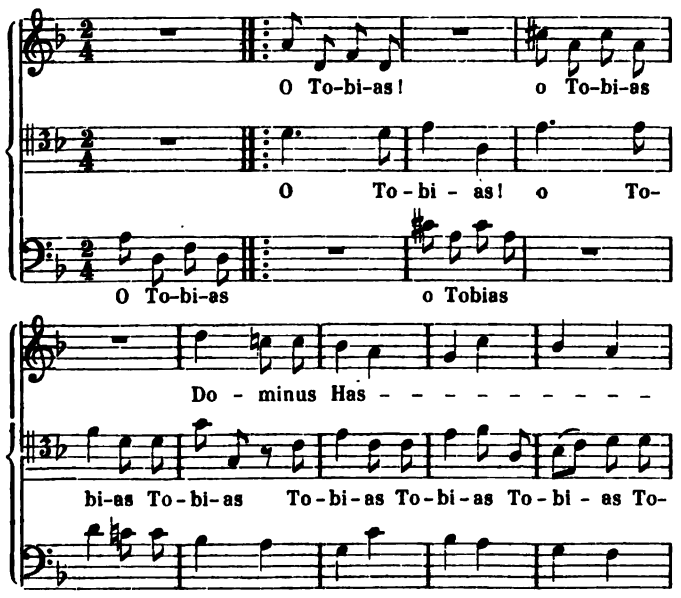
Baden am 10. September 1821.

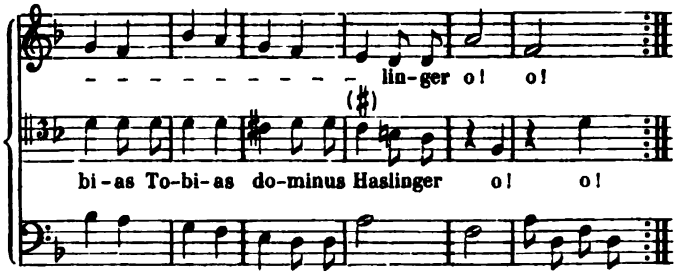
Sehr Bester!

Als ich gestern auf dem Wege nach Wien mich im Wagen befand, überfiel mich der Schlaf, um so mehr, als ich beinahe nie (des Frühaufstehens wegen hier) recht geschlafen hatte. Während ich nun schlummere, so träumte mir, ich reiste sehr weit, nicht weniger nach Sirien, nicht weniger nach Indien, wieder zurück, nicht weniger nach Arabien, endlich kam ich gar nach Jerusalem. Die heilige Stadt erregte den Gedanken an die heiligen Bücher; kein Wunder, wenn mir nun auch der Mann Tobias einfiel, und wie natürlich musste mir also auch unser Tobiasserl und das pertobiasser dabei in den Sinn kommen; nun fiel mir während meiner Traumreise folgender Canon ein:



Allein kaum erwachte ich, fort war der Canon, und es wollte mir nichts mehr davon ins Gedächtniss kommen, jedoch als ich mich anderen Tages wieder hierher begab im selben Fuhrwerk (eines armen österreichischen Musikanten) und die gestrige Traumreise wieder jetzt wachend fortsetzte, siehe da, gemäss dem Gesetz der Ideenassociation fiel mir wieder selber Canon ein, ich hielt ihn nun wachend fest, wie einst Menelaos den Proteus, und erlaubte ihm nur noch, dass er sich in 3 Stimmen verwandeln durfte:





Lebt wohl! nächstens werde ich auch auf Steiner was einschicken, um zu zeigen, dass er kein Steinernes Herz hat; lebt wohl sehr Bester, wir wünschen allzeit, dass ihr dem Namen Verleger nie entsprecht, und nie in Verlegenheit seid, sondern Verleger, welche nie verlegen sind, weder im Einnehmen noch Ausgeben — singt alle Tage die Episteln des heiligen Paulus, geht alle Sonntage zum Pater Werner, welcher auch das Büchlein anzeigt, wodurch ihr von Stund an in Himmel kommt; ihr seht meine Besorgniss für euer Seelenheil, und ich verbleibe allzeit mit grösstem Vergnügen von Ewigkeit zu Ewigkeit

Euer treuester Schuldner

Beethoven.

Berichte.

Berlin. Wieder einmal geht die süsse Zeit der Concertruhe zu Ende. Das Kroll'sche Opernpersonal ist bereits in alle vier Winde zerstoben, um nicht eine übermächtige Concurrenz der subventionirten Rivalin am Opernplatz erdulden zu müssen. Alte und neue Unternehmungen regen sich und versprechen eine seltene Fülle musikalischer Genüsse, besonders auf dem Felde der Orchestermusik. Es treten nämlich zu dem Stamm der Symphoniesoiréen unter Taubert's und der Orchesterconcerte unter Robert Radecke's Leitung zwei neue Veranstaltungen ähnlicher Art in die Schranken. Die eine derselben wird von Herrn Hans von Bülow unter Beihülfe eines Comités, die andere von Herrn Gotthold Carlberg ins Leben gerufen. Beide werden mit Hinzuziehung von Chor- und Solokräften vorgehen, so dass wir hier in Berlin, wenn wir annehmen dürfen, dass Herr von Bülow seinen Principien im Grossen und Ganzen getreu bleibt, wie wir es bei Taubert und Radecke voraussetzen, eine Musterkarte von grossen Vocal- und Instrumentalconcerten haben werden, welche sicherlich für jede, auch die feinste Nüance des musikalischen Geschmacks eine genügende Ausbeute darbieten muss. Der letztgenannte Concertgeber, Herr Carlberg, will obenein noch sämmtlichen Richtungen der vorerwähnten Unternehmen in seinen Programmen vereint Rechnung tragen, so dass er gewissermaassen ein Concertcompendium geben würde, für das sich die musikalischen Geschmackscosmopoliten entscheiden könnten. Liebig bildet, wie immer, die zuverlässige Reserve und nimmt die durch Thalerpreise Geschlagenen liebevoll für fünf Silbergroschen auf. In noch grösserer Progression aber, als die Orchesterconcertunternehmungen, haben sich bei uns die musikalischen Bildungsanstalten vermehrt. Neben den beiden rivalisirenden bedeutenden Instituten, der »Neuen Akademie der Tonkunst« von Th. Kullak und dem »Conservatorium der Musik« von J. Stern sind im Laufe der Zeit noch acht Institute ins Leben getreten, welche den Lernbegierigen fast in Verlegenheit bringen, wohin er sich wenden solle. Das älteste dieser Institute ist das von Carl Hering für Clavier, Violine, Gesang und Theorie; für dieselben Disciplinen ist die Lehranstalt des Herrn Schnöpf eingerichtet; für Gesang allein bestehen drei Institute von Kotzold, Sabbath und Hillmer, letzteres schliesst jedoch den Chorgesang aus, auf welchen die erstgenannten besonderen Nachdruck legen; ausschliesslich für Clavier existiren die Anstalten der

Herren Leuchtenberg, Wandelt und Eduard Ganz. Rechnet man nun dazu noch das mumienhafte Dasein der musikalischen Section der königl. Akademie der Künste und des Kircheninstituts unter A. W. Bach, über welche beide sich Mendelssohn in seinen jüngst veröffentlichten Briefen bereits aufs Deutlichste ausgesprochen, so muss man Berlin für die musikalischste Stadt, für das gelobte Land aller musikalischen Kunstjünger halten, in welchem nebenbei noch 5—600 Lehrer und Lehrerinnen der Tonkunst privatim sich der Leitung aller derer unterziehen, die sich von ihnen leiten lassen wollen. Aber auch zu hören ist für den Musiker hier gar Vieles. Neben den vorerwähnten Orchesterconcerten bieten die Singakademie, der Stern'sche Gesangverein und der Domchor Treffliches für den, welcher sein Augenmerk auf die ernsten Gattungen der Vocalmusik lenkt. Es fehlen in gleicher Weise nicht zahllose Concertcyklen für Kammermusik und auf dem Felde der Oper verspricht der kommende Winter eine besonders reiche Ausbeute wenigstens in Bezug auf Mannigfaltigkeit des zu Bietenden. In der königl. Oper stehen La Réole von Gustav Schmidt und die Rose von Erin von Benedict als Novitäten bevor. Ob in den genannten beiden Werken eine erhebliche musikalische Bekanntschaft zu machen, werde ich seiner Zeit berichten, möchte dies aber nach Kenntnissnahme von den Clavierauszügen bezweifeln. *) Die Werke unserer Classiker müssen hier wohl für die keineswegs im classischen Style gehaltenen Neuigkeiten entschädigen, und sie können dies um so eher, als uns in unserem Personal die Kräfte zu vorzüglicher Besetzung derselben zu Gebote stehen. Möchten sie auch eifrigst dazu verwendet und möchte namentlich die als Stern erster Grösse an unserm Opernhimmel glänzende Fräul. Lucca immer mehr und mehr mit classischen Partien betraut werden, anstatt dass sie bisher die künstlerisch zweifelhafte Mission zu erfüllen hatte, neben Meyerbeer Verdi, Donizetti und Gounod zu hellerem Glanze zu verhelfen. Das Victoriatheater stellt eine italienische Operngesellschaft in Aussicht und bietet Fräul. Adeline Patti als Lockspeise dar, während die andere Vertreterin dieses berühmten Namens, Carlotta, inmitten des Winters auf der Hofbühne concertiren wird. Für Offenbach sorgt die Friedrich-Wilhelmstadt, so dass also auch die Oper nach allen Richtungen hin vertreten ist. — Noch eines jüngst auf unserer Hofbühne stattgehabten Gastspieles habe ich zu gedenken. Es ist das der Miss Euphrosyne Parepa aus London, einer als Concertsängerin berühmten Vertreterin des Kunstgesanges. Bei den Partien der Lucrezia Borgia, Norma und Königin der Nacht, welche ich von ihr hörte, gelangte ich zu der Ueberzeugung, dass die Künstlerin nicht weise handelt, wenn sie ihre im Concertsaale gewiss ausgezeichneten Leistungen auf die Bühne verpflanzt. Dazu fehlt es ihr nämlich vor Allem an wahrem, fesselndem und hinreissendem dramatischem Ausdruck; auch reicht die Stimme nicht aus, wo es gilt, durch die physische Gewalt des Organes zu wirken. Ein nicht unbedeutendes Tremoliren ist die stete Folge einer jeden solchen Kraftanstrengung der hohen und Mittelchorden, während in der Tiefe das hässliche neuitalienische Outriren des Tones sich bemerkbar macht. In allen übrigen Beziehungen aber ist Miss Parepa eine von den wenigen Sängerinnen, die etwas Tüchtiges gelernt haben. Ihre Tonbildung, Athemökonomie, Aussprache, Coloratur und Triller sind von seltener Vollendung, ebenso ist die Intonation zu loben, so dass die Künstlerin bei mässiger Anspannung des Organes und richtiger Wahl der vorzutragenden Musikstücke bedeutender Erfolge im Concertsaale auch in Deutschland versichert sein kann.

Sobald unsere grosse und complicirte Musikmaschine vollständig im Gange ist, werde ich in eingehender Weise darüber berichten. Richard Wüerst.

*) Vergl. weiter oben S. 726 dieser Nummer. D. Red.

Leipzig, 16. Octbr. *S. B.* Das gestrige zweite Abonnement-Concert brachte an seiner Spitze Schumann's leicht geschürzte, ohne Pausen abspielende D moll-Symphonie, welche, abgesehen von vielen reizenden melodischen Zügen, nicht freizusprechen ist von stockender Erfindung (im 1. Satze) und einer Art der thematischen und orchestralen Arbeit, die eigentlich von der symphonischen Gebundenheit zu weit abweicht. — Miss Parepa, welche wir nunmehr als eine ausgezeichnete Gesangsvirtuosin der französischen Schule im guten wie im beschränkenden Sinne bezeichnen können, *) sang darauf eine Arie von J. Benedict (englischer Text von Chorley), welche die vollständigste künstlerische Charakterlosigkeit an der Stirne trägt, daher wohl in England und für Auditorien passend sein mag, die vorwiegend unmusikalisch sind, für ein deutsches Publikum aber, welches zwischen Kunst und Handwerk zu unterscheiden vermag, keine Anziehungskraft besitzt, würde sie auch mit all jener Kunst gesungen, die einer Miss Parepa eigen, und die sie auch allein vor entschiedenem Fiasco retten konnte. — Minder gut gelang der Sängerin später die Ausführung der Arie der Königin der Nacht in D-moll, von welcher die Berliner Berichte so viel zu sagen wussten. Wohl machte ihr die Höhe der hier vorkommenden Töne keine merkliche Schwierigkeit, aber die Reinheit liess viel zu wünschen übrig. — Herr Louis Brassin, Pianist, dem als Beethoven-Spieler ein gutes Renommé vorausging (vergl. den Bericht aus Brüssel in Nr. 22 d. Bl.), producirte sich seltsamer Weise mehr als Componist, denn er spielte nur eigene Sachen: ein Clavierconcert (Manuscript) in drei zusammenhängenden Sätzen, und zwei Salonstücke. Das erstere, im Detail mit einer gewissen Sorgfalt behandelt (namentlich was die Instrumentirung betrifft), leidet doch grossen Mangel an eigentlichen Themen oder prägnanten Gedanken und bietet ein wunderliches Gemisch aller möglichen Style. Die beiden Blüetten passten wohl besser in irgend einen fürstlichen Salon, als in ein Gewandhaus-Concert, was das Publikum auch durch ziemlich schwerfälligen Beifall merken lassen zu wollen schien. Was Herr L. Brassin als Pianist leistet, war an diesen Productionen nur in beschränktem Sinne zu erkennen. Grosse Fertigkeit, schönen Anschlag muss man zuerkennen (von einigen kleinen Unsicherheiten der linken Hand wollen wir absehen); das höhere Vermögen des Künstlers hätte man nur an bedeutsameren Compositionen abzuschätzen vermocht. —

Den zweiten Theil des Concerts bildete, mit offenbarer Beziehung auf die bevorstehende Feier der Völkerschlacht, eine bisher nur wenig bekannte Cantate für Soli, Chor und Orchester von C. M. v. Weber: »Kampf und Sieg«. Das Programm gab keinerlei nähere Erklärung über den Ursprung dieser Gelegenheitscomposition, von welcher gesagt wird, sie sei zur Feier der Schlacht von Belle-Alliance geschrieben. Das Gedicht zeigt alle Spuren einer eiligen und nicht sehr wählerischen Poesie. Völker- und Kriegerchöre wechseln ab mit Sologesängen, in welchen »Glaube, Liebe, Hoffnung« personificirt sind. Was speciell die Musik betrifft, so ist die geistreiche Erfindung Weber's darin unstreitig zu erkennen und zu achten, wenn auch das Einzelne häufig nicht zur musikalischen Wirkung hinreichend benutzt und ausgebaut ist. Das Ganze macht einen etwas potpourriartigen Eindruck, indem alle möglichen Märsche (der »österreichische« klang eigentlich eher türkisch), verschiedene Signale, ein Stückchen »Lützow's wilde verwegene Jagd«, Hymne (Heil dir im Siegerkranz), Tedeum u. s. w. in rascher Folge aufeinander kamen. Für unsern Gewandhaussaal ist überdies dergleichen kriegerischer Apparat mit grosser und kleiner Trommel, Becken etc., nicht sonderlich geeignet. Die Wirkung des Ganzen schien auf das Publikum keine durchgreifende, — man liess

*) Vergl. unsern heutigen Berliner Bericht. D. Red.

es fast schweigend vorübergehen. Die Soli wurden von Miss Parepa und den Herren Wiedemann und Wackwitz gesungen. Der letztere Herr sang so unsicher, detonirte so stark, dass wir nicht begreifen, wie man ihn mit einer Virtuosin, wie Miss Parepa, zusammenstellen konnte.

Nachrichten.

Die 6 Abonnementconcerte der kgl. Capelle in Dresden bringen in dieser Saison folgende Novitäten: Gade's Hamlet-Ouvertüre, Lachner's D moll-Suite, Schumann's Ouvertüre zur »Braut von Messina«, R. Wagner's Vorspiel zu »Tristan und Isolde«, D. Zelenka's Ouvertüre und Suite (comp. 1723), Taubert's Ouvertüre: »Aus tausend und eine Nacht«, eine Symphonie in C-moll von F. Spindler, Mozart's Maurerische Trauermusik und eine Serenade von Brahms.

In Köln fand am 16. October zur Feier des Dombaufestes ein grosses Concert unter der Direction Hiller's und unter Mitwirkung von Frau Harriers-Wippern, dann der Herren Niemann und Joachim statt, wobei u. a. das Sanctus und Benedictus aus der Missa solemnis von Beethoven und der dritte Theil aus Händel's Salomo zur Aufführung kamen.

Frau Cl. Schumann geht im Januar nach Russland, um daselbst Concerte zu geben.

Es dürfte manchem unserer Leser unbekannt sein, dass der Componist des Arndt'schen Liedes »Des Deutschen Vaterland«, welches sich so ausserordentlicher Popularität erfreut, und welches bei allen deutschen Festen, wo Männergesang die Musik vertritt, die Hauptrolle spielt, Gustav Reichardt heisst, früher als kgl. preuss. Musikdirector in Berlin fungirte und noch jetzt, ziemlich hoch in Jahren (66), daselbst zurückgezogen lebt. In den eben vorübergegangenen Leipziger Festtagen, zu welchen er (wie auch Methfessel und Abt) geladen war, sein deutsches Lied (Op. 3 Nr. 7) selbst zu dirigiren. — Wir bemerken bei dieser Gelegenheit, dass von demselben Componisten eine grosse Menge minder bekannter Männergesänge erschienen sind, die meisten bei Hofmeister in Leipzig; die Opuszahl derjenigen Compositionen, die wir dieser Tage in Händen hatten, steigt bis 24.

Dr. Stade in Altenburg ist zum Hofcapellmeister daselbst ernannt worden.

Der Pianist und Saloncomponist H. A. Wollenhaupt in New-York ist gestorben.

Opernnachrichten. Hiller's »Katakomben« werden in Weimar einstudirt und sollen demnächst zur Aufführung kommen. — Rubinstein's »Feramors« ist im Clavierauszug bei B. Senff in Leipzig erschienen. — C. M. von Weber's »Oberon« ist in Coburg mit Recitativen vom Capellmeister Lampert gegeben worden. — Taubert's »Macbeth« ging in Mannheim mit grossem Beifall über die Bretter.

Leipzig. Der Organist von der Dresdner Kreuzkirche, Herr Gust. Merkel, gab am 10. October mit Unterstützung des Herrn G. A. Thomas in der Nicolaikirche vor einer Anzahl eingeladener Künstler einige Orgelvorträge zum Besten, und zwar hörten wir Bach's Passacaglia, Adagio »im freien Styl« und »Jesus meine Zuversicht«, Choralfuge zu 5 Stimmen von G. Merkel, Fuge in G-moll und »Schmücke dich, o liebe Seele«, Choralvorspiel von S. Bach, endlich die Preis-Sonate zu 4 Händen und Doppelpedal von G. Merkel.

— Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 17. October: »Singet dem Herrn ein neues Lied« (in 2 Theilen) von J. S. Bach. Kirchenmusik am 18. October: »Heilig und hehr« etc., Hymne von E. F. Richter.

ANZEIGER.

[227] **Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.**

Soeben erschien:

Auswahl englischer Madrigale

aus dem 16. und 17. Jahrhundert

für gemischten Chor.

(4-, 5- und 6stimmig.)

Mit deutscher Uebersetzung der Texte von Fanny von Hoffnass und Heinrich von St. Julien.

Herausgegeben von

JULIUS JOSEPH MAIER,

Custos der musikalischen Abtheilung der Kgl. Bibliothek zu München.

In drei Heften:

Erstes Heft: Partitur und Stimmen	1 Thlr.	15 Ngr.
(Stimmen apart 25 Ngr.)		
Zweites Heft: Partitur und Stimmen	1 -	20 -
(Stimmen apart 1 Thlr.)		
Drittes Heft: Partitur und Stimmen	1 -	20 -
(Stimmen apart 1 Thlr.)		

Unter der Presse befindet sich:

JOH. SEBASTIAN BACH,

Magnificat

(in D)

bearbeitet von

Robert Franz.

Partitur, Clavier-Auszug, Orchester- und Singstimmen.

[228] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Thlr.	Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 59. **Octett** für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagotte. Op. 103 in Es . . . n.	—	24
—— Nr. 87. 88. **Adagio, Rondo u. Variationen** f. Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 121a in G. — **14 Variationen** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 44 in Es . . . . . n.	1	6
—— Nr. 113-119. **Sechs variirte Themen** für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad libit.). Op. 105. — **10 variirte Themen** für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad libit.). Op. 107 . . . . . n.	2	18
—— Nr. 221—227. **Drei Gesänge** von Goethe. Op. 83. — **Das Glück der Freundschaft** (Lebensglück). Op. 88. — **An die Hoffnung** (Aus Tiedge's Urania). Op. 94. — **An die ferne Geliebte** (Liederkreis). Op. 98. — **Der Mann von Wort.** Op. 99. — **Merkenstein.** Op. 100. — **Der Kuss.** Op. 128. . . . . n.	1	3
Stimmen-Ausgabe. Nr. 6. **Sechste Symphonie.** Op. 68 in F . . . . . n.	2	27
—— Nr. 59. **Octett** für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagotte. Op. 103 in Es . . . . . n.	1	6

Leipzig, 15. October 1863.

Breitkopf und Härtel.

[229] Nächste Woche erscheint in unserm Verlag

Violinschule

von

FERDINAND DAVID.

Leipzig, 16. October 1863.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 28. October 1863. **Nr. 44.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ein Wort zu den Musikzuständen in Leipzig. Von S. Bagge. — Recensionen (Zwei neue Oratorien). — Berichte aus Wien und Leipzig. — Nachrichten. — Replik. Von Dr. Jos. Schlüter. — Berichtigung. — Briefkasten. — Anzeiger.

Ein Wort zu den Musikzuständen in Leipzig.

Von S. Bagge.

Der Verfasser der folgenden Zeilen ist zwar noch zu kurze Zeit in Leipzig, um beurtheilen zu können, in wiefern die gegenwärtigen Musikzustände historisch geworden e, daher unabänderliche sind, oder der status quo vielleicht nur die Folge eines von einflussreichen Kreisen zäh festgehaltenen Herkommens ist. Allein über diesen status quo sich auszusprechen, ist ihm Bedürfniss; ja es scheint Pflicht der Presse überhaupt, von höheren Gesichtspunkten, als dem rein localen aus, die Dinge zu betrachten und dem Publikum die Frage vorzulegen, ob es gerathen scheine, Alles beim Alten zu lassen, oder ein anderes Ziel mit frischen Kräften anzustreben.

So viel in hiesigen Kreisen über die allgemeinen Leipziger Musikzustände auch gesprochen wird, man kann sich darauf verlassen, dass die Discussion jedesmal bei der Saalfrage als der eigentlich brennenden anlangt. Wir sagen daher für Leipziger Musikfreunde zwar nichts Neues, wenn heute öffentlich ausgesprochen wird: Wir brauchen einen neuen grösseren Concertsaal, — das Gewandhaus ist nicht mehr zureichend. Indessen scheint uns der eigentlich künstlerische Gesichtspunkt, von welchem aus sich die Frage als solche erledigt, nämlich ob überhaupt ein Neubau wünschenswerth sei oder nicht, von den Musikblättern unserer Stadt noch nicht genügend in's Auge gefasst worden zu sein.

Betrachtet man das gesammte Leipziger Musikleben, so muss bald auffallen, dass die Instrumentalmusik den Gesang, namentlich den Chorgesang, an Bedeutung weitaus überwiegt. Obendrein sind die vocalen Kräfte einer höchst bedauerlichen Zersplitterung verfallen. Hie Riedel'scher Verein, hie Singakademie, hie Gewandhaus-Verein. Jeder von diesen arbeitet für sich und seine speciellen Zwecke weiter, aber keiner leistet in Beziehung auf das Oratorium soviel, als zu einem dem Instrumentalwesen entsprechenden Verhältniss gehören würde. Der Riedel'sche Verein geht etwas doctrinär nach historischen Gesichtspunkten vor, die Singakademie hat vorläufig keinen Einfluss und noch weniger ein ernstes, bedeutendes Streben. Der kleine Gewandhaus-Chorverein besteht blos für die Zwecke der Abonnementconcerte und ist von Natur auf jenes kleinere Genre angewiesen, das diesem Saale angemessen ist. Denn, wir müssen das sogleich aussprechen, für das Oratorium eignet sich der Gewandhaussaal durchaus nicht. Man erstickt im Klange, und auf das heute bei Oratorien unfehlbar nöthige Instrument: die Orgel, muss sofort verzichtet werden. Die Thomaskirche aber ist ebenfalls für das Oratorium kein ganz passendes Local. Dieser Ausspruch dürfte zuerst frappiren; aber wir sagen mit gutem Bedacht: Das Oratorium gehört überhaupt nicht in die Kirche, sondern in einen grossen Concertsaal; in die Kirche gehört Kirchenmusik, das Oratorium aber ist keine Kirchenmusik, sondern im besten Falle ein biblisches Musikdrama, also eine Mittelgattung zwischen Kirchenmusik und Oper. Wir lassen uns noch Händel's Messias in der Kirche gefallen; hier ist das dramatische Element ganz untergeordnet. Von Bach's Passionen, Cantaten u. s. w., von Palestrina und andern Altitalienern versteht es sich von selbst, dass der geeignetste Ort dafür die Kirche ist. Allein was will man z. B. mit Haydn's Jahreszeiten, Händel's Alexandersfest, Susanna, was mit dem stark dramatischen Paulus und Elias in der Kirche anfangen? Meint man vielleicht, auch diese Werke müssten mit jener in sich gekehrten Büssermiene angehört werden, die in der Kirche am Platz ist? Man bedenke auch, dass die Heiligkeit des Ortes jedes Zeichen einer stärkeren Erregung durch die Musik, jeden Beifall ausschliesst. Wie beengend ist das bei Werken wie die letztgenannten, wie unnatürlich, dass man seinen durch den gewaltigen Rhythmus dramatisch gehaltener Chöre gesteigerten Empfindungen nicht Luft machen kann und darf! — Von der Akustik, von der Schwierigkeit der Aufstellung, und der noch grösseren einer präcisen Aufführung in der Thomaskirche bei grosser Besetzung sehen wir ganz ab.

Nun können wir uns aber ein erspriessliches, kräftiges Musikleben nicht denken ohne eifrige und ausgiebige Pflege des Oratoriums. Die Instrumentalmusik, läugne es wer kann, wirkt wohl verfeinernd und ist vielleicht die einzige Gattung, welche die rein musikalische Seite des Menschen ausschliesslich in Anspruch nimmt. Allein eben in dieser Einseitigkeit liegt auch, nach dem übereinstimmenden Zeugniss verschiedener sehr beachtenswerther Stimmen, die Gefahr der Verzärtelung und Schwächung. Weshalb athmen wir jedesmal neu auf, wenn nach viel Instrumentalmusik, selbst nach Symphonien und Kammermusik, ein voller Chor mit dem gesungenen Wort an unser Ohr schlägt; warum rührt und begeistert uns ein Musikfest, wo Tausende sich vereinigen in erhabenen und feierlichen Chören? — Weil der Gesang doch die vollkommenste und wirkungsvollste Musik ist.

Gestehen wir es offen: In Leipzig wird zu wenig gesungen, und zu viel auf Instrumenten musicirt. Und der Mangel eines geeigneten Saales ist, wenn auch nicht der einzige, doch ein Hauptgrund dieser Erscheinung.

Es ist aber noch ein anderer Punkt in's Auge zu fassen, der uns ebenfalls nicht unwichtig scheint. Das Gewandhaus und seine Abonnementconcerte bestehen factisch nur für einen sehr kleinen Bruchtheil des Leipziger Publikums. Man muss zuweilen mit einem recht jämmerlichen Eckchen vorlieb nehmen, um nur überhaupt zu hören, selbst mit Verzicht auf den eigentlichen Genuss, der eine gewisse äussere Bequemlichkeit zur ersten Voraussetzung hat. Die feinste Mahlzeit, von einem Abendländer gezwungener Weise in morgenländisch-türkischer Sitte, mit untergeschlagenen Beinen eingenommen, dürfte für ihn an seinem Reize viel verlieren; warum nicht auch ein Concert stehenden Fusses angehört, oder mit einer dicken Wand vor den Ohren, oder in einem Nebensaale, oder in der unmittelbaren Nähe von Trompeten, Pauken und Posaunen?

Was ist aber die Folge dieser Beschränkung auf ein kleines, sehr kleines Auditorium? Die Stadt Leipzig, deren Bevölkerung sich seit einem halben Jahrhundert fast verdreifacht hat, birgt natürlich mehr musiklustige und empfängliche Leute in ihrer Einfriedung, als im Gewandhause Platz finden. Diese suchen denn in der Euterpe, im Dilettanten-Orchester-Verein u. s. w. die Befriedigung ihres geistigen Bedürfnisses. Wir wollen uns hier in keine Untersuchung darüber einlassen, in welcher Weise dort ihr Geschmack gebildet, in welcher Weise dort die Meisterwerke und Nicht-Meisterwerke dem Ohre der Oeffentlichkeit preisgegeben werden. Wir wollen nur sagen: Der Leipziger Musikfreund hat ein gutes Recht, sein berühmtes »Gewandhaus« gegen mässige Bezahlung hören zu können, und damit ihm dieses Recht werde, brauchen wir ein neues grösseres Gewandhaus.

Wir haben wohl gegen dieses längst gehegte Project schon manche Einwendungen vernommen, sie scheinen uns aber nicht stichhaltig und verrathen namentlich einen Mangel an Verständniss der Zeit, welche vor allen Dingen dahin strebt, dem Volke zugänglich zu machen, was seine Meister ihm geschaffen haben. Oder, wenn dem nicht so ist, wozu hat man denn hier ein Museum für die bildende Kunst gebaut und dem Publikum freien Eintritt gewährt? Wäre es dann nicht besser gewesen, auch die schönen Bilder all' wären in den Salons und Mappen der ursprünglichen Besitzer geblieben als Gegenstände ihrer Verehrung und der ihrer nächsten Angehörigen? Wir wissen wohl: die öffentliche »Ausstellung« eines Musikwerkes ist ein Anderes, als die eines oder vieler Gemälde. Das erstere macht immer wieder neuerdings Kosten, weil man immer wieder viele Leute dazu braucht. Aber eben darum fragen wir: Warum wollte man sich den einzigen Weg versperren, der diese Kosten auch wieder in höherem Maasse hereinbrächte, nämlich einen grösseren Saal, der die doppelte Anzahl Besucher fasst? — Man entgegnet uns: »Lieber Freund, Sie kennen Leipzig nicht. Es ist erst noch sehr die Frage, ob unser grosser Saal voll würde.« Dasselbe Bedenken ist aber überall erhoben worden, wo sich das Bedürfniss eines Neubaues geltend gemacht hat, und ist überall durch die Thatsachen widerlegt worden. So hat in den letzten Jahren Frankfurt a. M. seinen neuen »Saalbau« erhalten, Köln hat seinen »Gürzenich« umgebaut und so stark vergrössert, dass sogar Musikfeste darin abgehalten werden können. Elberfeld und Barmen haben sich neue Säle mit Orgeln gebaut, in Wien geht man daran, sich von dem schönen kaiserlichen Redoutensaal, der aber nur in beschränkter Weise benutzt werden kann, unabhängig zu machen u. s. w. Von nirgend her ist uns aber noch eine Klage zugekommen, der Besuch rechtfertige die Voraussetzung nicht. — Und so wird man sich zweifellos auch in Leipzig entschliessen müssen, eine grössere Kunst-Politik zu inauguriren, und wir sagen: je eher desto besser, denn die unvermeidlichen Consequenzen der bisherigen, dem gemüthlichen alten Leipzig vor 30 Jahren, aber nicht der Gegenwart entsprechenden Beschränkung wiegen schwer genug.

Noch einem Einwurfe wollen wir von vornherein begegnen. Man sagt: »Im Gewandhause klingt die Musik herrlich; wer weiss wie sie im neuen Saale klingen wird; warum soll man das Gewisse für das Ungewisse opfern?!« Hierauf bemerken wir, dass der Vordersatz nur mit entschiedener Beschränkung anzunehmen ist. Gut klingt im Gewandhause nur, was in erster Linie auf Wohlklang basirt und nicht stark instrumentirt ist. Werke, in welchen das charakteristische Element, in welchen das Dämonische, Massenhafte, besonders Kräftige die formelle Schönheit überwiegt, klingen im Gewandhause nicht so gut, dass man nicht gerne einen Tausch eingehen möchte; ja wir sagen sogar: wir haben kein Verlangen darnach, gewisse sehr bedeutende Werke im Gewandhause zu hören. Und dann! Die neuere Akustik scheint denn doch grössere Sicherheit zu bieten und die Erfahrungen in grösserm Maasse benutzt zu haben; man hört nichts mehr von absolut verfehlten neuen Concertsälen. Freilich ebenso wie im jetzigen Gewandhause kann es im neuen Saale nicht klingen: jeder Saal hat seine Eigenthümlichkeit. Keinesfalls aber scheint uns diese Frage so bedeutend, dass um ihretwillen viel grössere und wichtigere Betrachtungen umgangen werden dürften.

Ueber die Geldfrage zu sprechen, wird man uns nicht zumuthen. Unsere Sache ist blos die Darstellung der misslichen Folgen des gegenwärtigen Standes der Dinge. Ob und wie man eine Aenderung herbeizuführen habe, ist Sache der zunächst Betheiligten. Vielleicht wäre der richtige Weg zum Neubau eines Saales (eine kleine Erweiterung des gegenwärtigen würden wir für ganz vergebliches, ja bedenkliches Flickwerk halten) die Bildung einer Actien-Gesellschaft. Und sollte das reiche Leipzig, welches in einem Jahre zwei grosse Nationalfeste herzustellen im Stande war, dessen Stolz und fast einziger Genuss die Musik ist, dessen Geschmack und Urtheil man in der ganzen Welt respectirt, — sollte diese Stadt nicht die Mittel aufzubringen vermögen zu einem neuen, seinen Bedürfnissen entsprechenden Musiksaal?

Gehen wir zum Schluss noch einen Augenblick von den Leipziger Musikzuständen auf das allgemeinere Gebiet der sächsischen über, so liegt uns nicht minder als die Frage des Leipziger Saalbaues die Frage am Herzen: ob die Veranstaltung »sächsischer Musikfeste« zu den Dingen der Unmöglichkeit gehören würde. Dass Leipzig für ein solches Fest nicht der rechte Ort wäre, sondern die schöne, an Kunstschätzen reiche Residenz Dresden, das scheint uns selbstverständlich. Die erste Frage wäre daher, ob Dresden ein dazu geeignetes Local besitzt. Das Uebrige ist vorhanden. In Rietz hätten wir einen prächtigen Festdirigenten; zahlreiche Chöre aus Dresden, Leipzig, Thüringen, sowie nicht minder aus dem angrenzenden Preussen, Böhmen u. s. w. fänden sich gewiss gerne ein, — und auf diese Weise würde doch die Bevölkerung von Sachsen und Umgegend neuerdings aus Erfahrung lernen, was für colossales musikalisches Material die älteren deutschen Meister, namentlich Händel und Bach, her-

gestellt haben, und wie winzig im Verhältniss dazu noch gegenwärtig das Verständniss und der Dank dafür ist.

Recensionen.

Zwei neue Oratorien.

Johann Vogt. Op. 32. Die Auferweckung des Lazarus; nach dem Evangelium vom Componisten zusammengestellt in zwei Theilen. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

G. A. Heinze. Op. 42. Die Auferstehung. Dichtung von Henriette Heinze. Clavierauszug vom Componisten. Leipzig, Friedrich Hofmeister. Preis 6 Thlr. 20 Ngr.

—s. Wir bringen diese beiden Werke gleichzeitig zur Anzeige nicht aus Gründen einer geistigen wesentlichen Verwandtschaft, sondern weil sie beide den Collectiv-Titel »Oratorium« führen und insofern einer und derselben Kunstform angehören wollen. Im Uebrigen unterscheiden sich vorliegende beide Werke nach allen Gesichtspunkten der Vergleichung zu sehr, um sie einander gegenüber oder in Parallele stellen zu können. Wir sind deshalb genöthigt, jedes für sich einer besonderen Berichterstattung zu unterwerfen.

Die Auferweckung des Lazarus wurde vor einigen Jahren zum ersten Mal in Liegnitz, dann in Dresden, Halle und vielleicht noch andern Orten aufgeführt. »Se. kgl. Hoheit Friedrich Wilhelm, Kronprinz von Preussen«, hat sich die Widmung des Werkes gefallen lassen. Dasselbe hat also bereits eine kleine Geschichte, die wohl eine allgemeinere Kenntnissnahme des grösseren Publikums zunächst vermittelst einer eingehenden Betrachtung des Berichterstatters beanspruchen kann.

Verweilen wir deshalb einen Augenblick bei dem Stoffe, um die rein musikalische Seite des Werkes an jenem desto klarer bemessen zu können.

Es handelt sich hier um eine der schönsten Erzählungen jener »Kraftthaten« des Erlösers, wodurch derselbe seine göttliche Mission besiegelte, nämlich einerseits gegenüber der Feindschaft der fanatischen Anhänger des selbstgerechten Mosaismus, andererseits um die vom heiligen Geiste noch nicht befestigte und getragene Glaubensfreudigkeit seiner Jünger zu nähren. Das Oratorium wird nach der Ouvertüre durch die theils episch, theils dramatisch eingekleidete Schilderung dieser um die Person des Erlösers gruppirten Gegensätze eingeleitet. Die Absicht an dem verstorbenen Freunde seine göttliche Wunderkraft zu beweisen, um jene Gegensätze dadurch auszusöhnen; die Freudigkeit der Jünger, ihren Meister in die Gefahr einer neuen Verfolgung zu begleiten, ihn zu schützen oder nöthigenfalls mit ihm zu sterben: — diese Vorgänge bilden den thatsächlichen Gehalt des ersten Theiles unseres Werkes. Der zweite Theil wird eingeleitet mit den Exequien des Lazarus, einem Trauermarsche, Todesbetrachtungen in Form von Chorälen und vielen lyrischen Stücken ähnlichen Inhaltes, an welche sich dann die Auferweckung des Verstorbenen anschliesst mit ziemlich genauer Berücksichtigung der Erzählung des 11. Capitels im Evangelium Johannes. Unmittelbar nach der Auferstehung des Lazarus, vom Chore geschildert (»Seht der Todte richtet sich auf« u. s. f.), folgt der Schlusschor, allgemein doxologischen Inhaltes mit einem Chorale »Auch du mein Staub wirst auferstehn nach kurzer Ruh« u. s. f.

Denkt man sich diesen Stoff mit scharfausgeprägten charaktervollen Zügen musikalisch ausgeführt; fanatische Chöre der Pharisäer und ihres Anhanges, von welchen die Gesangsätze der Jünger in Solos, Ensembles und chorischen Stücken sich nach Form und Inhalt wesentlich abheben müssten; die Gegensätze in den Persönlichkeiten der geschäftigen, praktischen und unstäten Martha einerseits, und andererseits in der sinnigen, frommen, demüthigen Maria wirksam dargestellt; und über all diesen Widersprüchen, Kämpfen und Zweifeln die Person des Gottessohnes in ihrer erhabenen Heiligkeit und Würde schwebend: so dürfte wohl Niemand Anstand nehmen, diesen Vorwurf als eines Oratoriums würdig anzuerkennen, wirksam genug, um das Publikum, welches dergleichen Musik überhaupt anhört, zu interessiren, ja zu erbauen. Dergleichen wirksame Stoffe aber sind im Laufe der Zeit selten geworden. Um so mehr ist es deshalb zu beklagen, dass es unserm Autor nicht dem ganzen Umfange seiner Absicht gemäss gelungen ist, die Bedeutung und Wirksamkeit seines Gegenstands in das günstigste Licht zu stellen.

Wenn zunächst die Behandlung des so schönen und überaus bedeutungsvollen im Evangelium Johannes dargestellten Stoffes noch einmal berührt werden darf, so wolle man nur den Urtext mit der Umgestaltung, wie sie dem Clavierauszuge vorangestellt ist, Schritt für Schritt vergleichen. Ein solcher Vergleich wird die gerechtesten Zweifel erregen, ob der Verfasser unseres Werkes dasselbe mit derjenigen eigenthümlichen Freudigkeit und inneren Nothwendigkeit erzeugt habe, welche nur der über alle Kritik hinweggehobene naive positive Glaube zu verleihen vermag. Für einen Oratoriencomponisten ohne Zweifel die conditio sine qua non.*) Unser Autor hat vielmehr die Worte des Evangeliums mit gar zu ängstlichem ästhetischem Zartsinne nicht immer glücklich emendirt und interpolirt, wobei es ihm z. B. begegnet, dass ein für den dogmatischen Gehalt der Auferweckungsgeschichte hochbedeutsamer Ausspruch des Herrn, nämlich: »Ich bin die Auferstehung und das Leben« ihm völlig abhanden gekommen ist. Diese hyperkritische Bedenklichkeit einer biblischen Erzählung gegenüber beweist hinlänglich die mangelnde Pietät, d. h. in nächster Consequenz die Gleichgültigkeit gegen den realen positiven Gehalt derselben. Und ein solches rein objectiv-kühles Verhalten des schaffenden Subjectes gegenüber seinem Vorwurfe, wie derselbe immer beschaffen sei, wird sich ohne Zweifel an dem Kunstwerke rächen, zumal aber und vorzugsweise, wenn der Vorwurf ohne die innigste persönliche Durchdringung und herzliche Aneignung schlechterdings nicht einmal begriffen werden kann, wie dieses namentlich neutestamentlichen Stoffen gegenüber der Fall ist.

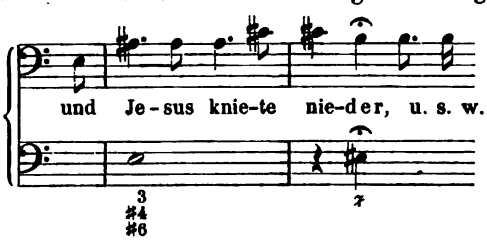
Wir hielten es für unsere Pflicht, diesen wunden Punkt nachdrücklich zu berühren, weil unseres Erachtens die

*) Referent bezieht sich hier zugleich auf die am Schlusse der Besprechung des Oratoriums »das verlorene Paradies« von Rubinstein mitgetheilte Aeusserung, der er ganz beistimmt (cf. Nr. 37 d. Bl. Spalte 624 unten).

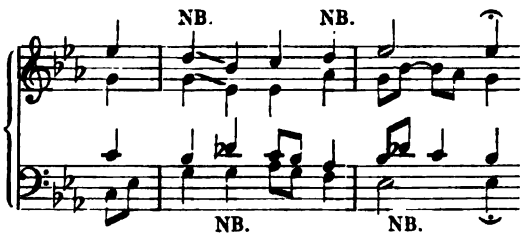
Anmerkung der Redaction. Es ist nun schon das zweite Mal, dass in d. Bl. die Ueberzeugung ausgesprochen wird: zur gelungenen Composition eines Oratoriums oder einer Kirchenmusik gehöre unbedingte Gläubigkeit des Verfassers. Wir stellen dem unsere eigene Meinung gegenüber, dass es hierauf weniger, als auf die künstlerische Kraft ankomme, welche sich in jede ihrer Aufgaben versenkt, ohne deshalb persönlich durch entsprechendes Glaubensbekenntniss gebunden zu sein. Freilich ist die mangelnde künstlerische Kraft nicht selten mit der Unfähigkeit der tiefen Versenkung verbunden.

wirkliche Lebensfähigkeit des Oratoriums und seiner Zukunft wesentlich davon abhängt, wie der Componist sich eben diesem Stoffe gegenüber verhält. Und Jedem, der an ein solches Unternehmen seine Kraft setzen zu müssen meint, möchten wir gern die Nothwendigkeit einer rücksichtslosen Selbstkritik als wesentlichste Bedingung hierdurch nahe gebracht haben, bevor er an's Werk geht.

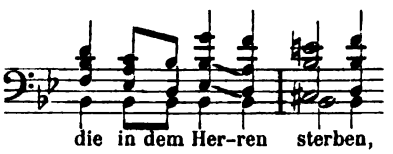
Die musikalische Seite unseres Werkes bestätigt denn trotz vielem Anerkennenswerthen, wie gerechtfertigt unsere Zweifel waren, welche die Prüfung des Textes in uns erregte. Der grösste Mangel, der in der Musik hervortritt und durch das Werk überall fühlbar wird, liegt in der dramatischen Lahmheit und Leblosigkeit der als ganz bestimmt handelnd und wirkend gedachten Persönlichkeiten, welche uns zwei Stunden lang beschäftigen. Vor allen Dingen mangelt der Hauptfigur eine persönliche Physiognomie. Der Verfasser hat es offenbar nicht gewagt, sie hervortreten zu lassen, zweifelsohne weil er dieselbe nicht begriffen hat. Christus singt nur ganz kurze Recitative, die sich weder melodisch, noch rhythmisch, noch harmonisch von gewöhnlichen dergleichen Sprechmelodien unterscheiden. Dazu kommt eine eigenthümliche Erscheinung, die einige Zweifel an der Einsicht des Autors in das Wesen des Recitativs auftauchen lassen könnte. Er lässt nämlich die rein melodischen Vorschläge fast durchgehends — wiewohl nicht consequent — harmonisch vom Orchester begleiten. Dies ist offenbar für die Singenden und Spielenden ebenso lästig und hemmend, als für den Dirigenten, und ausserdem entsteht dadurch in manchen Fällen, nämlich überall, wo auf eine schlechte Sylbe ein schwerer Akkord fällt, ein musikalischer Galimathias. Nur ein Beispiel statt vieler zur Veranschaulichung des Gesagten:



Offenbar glaubt Herr Vogt, das $\overset{h}{\overset{gis}{d}}_{eis}$ dürfe nicht auf $\overline{cis}$ eintreten, weil ja $\overline{cis}$ nicht zur Harmonie gehöre. Deshalb wartet er mit dem Akkord, bis es dem Sänger beliebt, die Sylbe »der« auszusprechen, um auf derselben auszuruhen. Diese Weise der Declamation und Begleitung des Recitativs wiederholt sich auffallend häufig und drängt zu der Frage: hat denn unser Autor niemals Händel'sche, Gluck'sche, Mozart'sche Recitative angesehen und verstanden, wie die üblichen Vorschläge rein melodische Nothwendigkeiten sind und sich von der Harmonie durchaus zu emancipiren haben? Diese musikalische Sonderbarkeit fällt um so mehr auf, als der Verfasser im Uebrigen seine Gewandtheit in Behandlung der gebräuchlichen Satzformen hinreichend legitimirt. Seine Arien Mendelssohn'schen Styles, seine Chöre und Chorfugen sind wohlgeformte Satzbildungen, freilich nicht immer frei von Quer- u. dgl. grammatischen Uebelständen. Statt mehrerer Beispiele der Art nur folgendes eine; dasselbe findet sich in dem Choral »O Haupt voll Blut und Wunden«, hier auf den Text »Wenn ich dereinst muss scheiden« nach Art der Bearbeitung Graun's im »Tod Jesu« behandelt. In der fünften Strophe heisst es bei Vogt:



Quinten und Querstände, welche offenbar hier nicht mehr schön oder »poetisch zu rechtfertigen« genannt werden können.*) — Auf ein anderes sehr böses Beispiel falscher Quinten soll nur hingewiesen werden, um dasselbe als Stichfehler — deren in dem Clavierauszuge leider zahlreiche stehen geblieben — zu entschuldigen, obschon freilich sowohl die Stimmen, als auch der Clavierpart dieselben Noten haben: Man vergleiche Nr. 17 Seite 54, 2. System, 3. Takt:



Das a des zweiten Tenors im 4. Viertel sollte offenbar b heissen, wie es in den vorhergegangenen Parallelstellen auch richtig steht.

Hinsichtlich der musikalischen Factur ist noch ein Blick auf die Chöre für acht Stimmen zu werfen. Dergleichen finden sich nur im zweiten Theile des Werkes und zwar ihrer vier, wovon zwei durchweg doppelchörig gehalten und darin einer mit dem Cantus firmus im Sopran des ersten Chores »Wenn ich einst von jenem Schlummer« verarbeitet ist. Was die Behandlungsweise der Doppelchörigkeit anlangt, so hat der Autor es nur einmal versucht (vergl. Nr. 17), die Chöre zu einem wirklich achtstimmigen Satze zu verschmelzen. Im Uebrigen theilt er dieselben mehrere Male zu vier weiblichen und eben so viel Männerstimmen, welche je ihrer natürlichen Tonlage gemäss dieselben Sätzchen wörtlich hintereinander hersingen. Oder aber die Chöre sind wie gewöhnlich getheilt und berühren sich nicht anders als bei Anknüpfungen, resp. Abschlüssen der einzelnen Strophen. Dies ist namentlich der Fall in Nr. 19, wo der Cantus firmus dergestalt bearbeitet ist, dass der erste Chor ihn dreistimmig figurirt, während der zweite Chor nach der Idee des Zwischenspieles zwischen den Strophen des Chorales allemal eintritt. Das letzte sogenannte achtstimmige Sätzchen ist gar so eingerichtet, dass der zweite Chor mit anderm Rhythmus ganz dieselben Noten gleichzeitig mit dem ersten singt, wodurch nothwendig ein unverständliches Durcheinander entstehen muss, das freilich glücklicherweise nur wenige Takte hindurch anhält.

Geht nun aus dem ganzen vorstehenden Berichte hervor, dass unserm Componisten mancherlei fehlt, was ein Unternehmen, wie sein oben beleuchtetes Werk, recht wünschenswerth erscheinen liesse, nämlich dramatische Gestaltungskraft, Gluth der Empfindung, Schwung der Erfindung, Sicherheit des Ohres und der praktischen Erfahrung, gewandte Beherrschung der Massen u. dergl.; ja müssen wir ihm selbst einen persönlichen Styl absprechen: so wollen wir andererseits gern hervorheben, dass er sich einer edeln Ausdrucksweise befleissigt und sorg-

*) Von den obigen Querständen erscheint uns nur der erste bedenklich. D. Red.

fältig bemüht ist, niemals die Grenzlinien des schönen Maasses in Wahl seiner Mittel zu überschreiten. Es wickelt sich jeder Satz mit grosser Ruhe und Symmetrie ab und hinterlässt den Eindruck eines völlig leidenschaftslosen ebenen Stimmungslebens, welches wesentlich in der Behaglichkeit wurzelt und sich nicht so leicht scheint anfechten und in Bewegung setzen zu lassen. Wer das bedrohlichste Gebrechen unserer Zeit, namentlich der musikalischen Gegenwart kennt, der wird den Werth eines solchen sich ruhig abspinnenden Naturells, wie es uns in der Auferweckung des Lazarus entgegen tritt, zu schätzen wissen. So können wir denn die fleissige Arbeit des Herrn Johann Vogt zwar nur mit bedingter Anerkennung begrüssen, hoffen aber, dass mancher deutsche Singverein an dem Studium der Chöre sich erfreuen werde. Die Besetzung der Solostücke — grösstentheils recitativische Sätzchen — ist folgende: Christus Tenor. Ein Jünger Tenor. Der Erzähler, ein Gläubiger, ein Jünger Bass (kann von einer und derselben Stimme gesungen werden). Martha und Erzählerin Alt. Maria und andere kleine Sätze Sopran. Das Ganze ist mit leichter Mühe durch vier Solostimmen herzustellen, ohne dass durch dramatische Combinationen Conflicte entständen. Das übliche Textbuch freilich ist zum Verständnisse auf solche Art nicht entbehrlich.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. ✕ Die Concertzeit hat zwar noch nicht begonnen, aber man rüstet sich dazu von allen Seiten, und nach den bereits ausgegebenen Programmen zu urtheilen, wird die diesjährige Saison alle vorausgegangenen überbieten. Die Philharmoniker haben 8 Concerte angekündet, in welchen verschiedene Novitäten von S. Bach, Bargiel, Berlioz, F. Liszt, Reinecke und Rubinstein zur Aufführung kommen sollen; der »Musikverein« bereitet die Aufführung von Schumann's »Faust« und S. Bach's »Johannis-Passion« vor. Für den ersteren hat Herr Stockhausen seine Mitwirkung zugesagt. Die Singakademie wird Schumann's »Requiem für Mignon« und zwei Cantaten von S. Bach zum ersten Mal zu Gehör bringen. Endlich sind auch Herr Josef Hellmesberger und Herr Laub jeder mit einem Cyklus von 8 Productionen für Kammermusik in die Schlachtlinie eingerückt. Ein correcter Musikfreund mag sich demnach schon jetzt gegenwärtig halten, dass er vier und dreissig classische Concerte unweigerlich mitzumachen haben wird. Freunde des Männergesangs werden auch in den zwei Concerten des »Männergesangvereins« nicht fehlen, und was dann noch an Productionen kleinerer Art im Hintergrund steht, um sich zu gelegener Zeit hervorzudrängen, entzieht sich derzeit noch jeder Berechnung.

Von bedeutenderen Künstlern, welche sich diesmal an Concerten betheiligen werden, hört man bis jetzt Joachim und Jaell nennen. — Richard Wagner, der in Penzing fleissig an den »Meistersingern« arbeiten soll, gedenkt ebenfalls neuentstandene Opernbruchstücke dem Publikum vorzuführen. — Es wird demnach nicht an Stoff mangeln, das diesjährige Wiener Musiktreiben nach seinen besondern Richtungen hin zu schildern.

Im Hofoperntheater währen noch immer die Gastspiele fort. Einmal geschah es, dass in »Robert« nicht weniger als vier Gäste auftraten. Frau Fabbri-Mulder behauptet sich in dem kleinen Repertoir, das ihr (als Gast) zugewiesen ist, mit ganz anständigem, verdientem Erfolg. Auch Frau Peschka-Leithner, deren Stimme die Frische der Jugend allerdings schon abgestreift ist, bewährte sich in der Rolle der Prinzessin in »Robert« als eine gutgeschulte Sängerin, der es nicht an Beifall fehlte. Herr Markowits vom Theater in Pesth zog sich ungeachtet der fremdklingenden Aussprache und der etwas gepressten hohen Töne als »Raimbaut« glücklich aus der Affaire, trat aber in keiner Rolle mehr auf. Weniger vom Schicksal begünstigt war Herr Krén vom Theater in Prag, Bassist und Darsteller komischer Rollen, welchen man als Nachfolger für den schwer vermissten Hölzl in Aussicht nahm. In seinem Gesang und Spiel (er debutirte als Malvoglio in »Stradella« und als Marquis in »Linda«) liegt etwas Rohes und eine Hinneigung zum Uebertreiben, womit das Publikum sich nicht befreunden konnte. Es wird daher auf diesen Sänger als Ersatzmann auch nicht weiter reflectirt werden. Dagegen gewann der Bassist Rokitansky, ebenfalls vom Theater in Prag, gleich im ersten Anlauf (als Komthur in der »Jüdin«, dem noch Marcell in den »Hugenotten« folgte) die Sympathie des Publikums. Dieser Sänger hat zwar noch Einiges zu lernen, und namentlich lässt auch sein Spiel zu wünschen übrig, aber die kräftige, schön ausgeglichene Stimme kann ihres Eindruckes auf den Zuhörer nicht verfehlen, Herr Rokitansky wäre jedenfalls eine schätzbare Acquisition an Stelle des schon alternden und schwer verständlichen Draxler. — Der letzte der Gäste ist Frau Kapp-Young, eine Sängerin, welche sich in Wien für das Theater vorbereitet hat und sodann bei der Oper in Kassel und zuletzt in Rotterdam engagirt war. Frau Kapp ist eine hübsche Bühnenerscheinung; ihr Spiel zeugt von sorgfältigem Studium, die Stimme aber, — ein künstlich hinaufgeschraubter Sopran — klingt in den Mitteltönen hohl und in der Höhe schneidend. Das Unfertige im Gesang tritt noch auffallend zu Tage und so lässt ihre Darstellung im Ganzen mindestens gleichgültig. Das Publikum fühlte sich auch von den Leistungen der Frau Kapp als Valentine in den »Hugenotten« und als Recha in der »Jüdin« (welch' letztere Rolle ihr übrigens besser zusagte) so wenig sympathisch berührt, dass es selbst gelungenen Stellen nur tiefes Schweigen entgegenbrachte. Die nächsten Rollen: Fidelio und die Gräfin in »Figaros Hochzeit« werden schwerlich ein besseres Resultat erzielen. — Als erste Novität des Operntheaters wird Offenbach's Oper: »Die Rheinnixe« genannt, die im November zur Aufführung gelangen soll. — Die Aufführung des »Wilhelm Tell« gestaltete sich, da Herr Erl in derselben das 25jährige Jubiläum seines Eintrittes in den hiesigen Opernverband feierte, zu einem schönen Familienfest, gefeiert von dem Jubilar, seinen Kunstgenossen, die selbst in untergeordneten Rollen und im Chor mitwirkten, und dem Publikum, das alle Räume des Hauses füllte und Herrn Erl mit minutenlangen Beifallsalven, Kränzen u. s. w. empfing. Eine Besetzung der Oper, wie die diesmalige, hat Wien noch nicht erlebt. Erl sang den Arnold mit einer für sein Alter erstaunlichen Kraft und Sicherheit; Frau Dustmann gab die Mathilde, Mayerhofer den Melchthal, Walter den Fischer, Ander den Harras, Draxler den Gessler, Beck den Tell, Hrabanek den Leutholt. Schmid, Fräulein Tellheim und Fräul. Bettelheim hatten die noch übrigen Partien in Händen, und im Chor wirkten die Sängerinnen Liebhart, Wildauer, Fabbri-Mulder und Krauss mit. Nach beendeter Vorstellung fand noch eine Festlichkeit im engeren Kreise statt, in welcher Director Salvi dem Jubilar mittheilte, dass die oberste Theaterdirection seine Verdienste in einer Art belohnen werde, die ihm einen erfreulichen Blick in die Zukunft gewähren dürfte. — Die Tenornoth, welcher der wackere Erl so manches Mal abzuhelfen bestimmt war, ist vorläufig durch das Engagement des Hrn. Wachtel (mit 1600 fl. Monatsgage*) und 3 Mo-

*) Damit reimt sich in keiner Weise die fabelhafte Summe von »neunzigtausend Gulden«, welche wir in Nr. 42, den Wiener »Recensionen« folgend, als Wachtel's Gehalt angegeben hatten. D. Red.

nate Urlaub) gehoben. Wachtel hat in Gesang und Spiel unläugbare Fortschritte gemacht, und dass er jetzt für mehrere Jahre an ein und dasselbe Operninstitut gefesselt ist, kann für seine künstlerische Fortbildung nur von den besten Folgen sein. Dass Wachtel im Gesang sich zu mässigen und wirklich schön vorzutragen versteht, bezeugt seine Darstellung des Eleazar in Halevy's »Jüdin«, namentlich im vierten Akt. Leider ist es noch immer das grosse Theater-Publikum, welches derlei stimmbegabte Sänger dadurch verdirbt und irre führt, dass es dem Herausschreien der hohen Töne wie wahnsinnig zujauchzt, während es dem echt künstlerischen Vortrag verhältnissmässig weniger Theilnahme schenkt. Hoffentlich wird das hohe C des Hrn. Wachtel als solches im Verlauf der Zeit dieser bedauerlichen Anziehungskraft verlustig gehen.

Der zweite Ausflug des Wiener Männergesangvereins nach Ungarn, — diesmal nach Pressburg — galt einem wohlthätigen und künstlerischen Zweck. Beides wurde erreicht. Das Concert im Redoutensaal war sehr besucht, und die Vorträge des Vereins fanden bei den Zuhörern, von welchen Viele zum ersten Mal die Wirkungen eines feingeschulten Männerchores fühlen mochten, eine so enthusiastische Aufnahme, dass von 10 Nummern 7 wiederholt werden mussten. Dass derlei Productionen deutscher Sänger auf ungarischem Boden nicht spurlos vorübergehen, davon konnte sich jeder überzeugen, der Augen hatte zu sehen.

Leipzig, 23. Octbr. *S. B.* Das gestrige dritte Abonnement-Concert brachte an seiner Spitze eine neue Symphonie in A-dur von unserem Carl Reinecke. Ist es schon an und für sich erfreulich, endlich einmal wieder etwas Neues in diesem Genre zu hören, so noch mehr, wenn uns etwas Werthvolles entgegentritt. Freilich eine Symphonie im Beethoven'schen Sinne mit grossen geistigen Intentionen, mit ähnlicher Höhe und Grösse der musikalischen Erfindung und Ausführung, wird man von Reinecke weder erwartet, noch gefunden haben. Aber ein neues Musikstück zu hören, das reich an schönen und geistvollen melodischen Zügen, befriedigend durch logischen Bau und gesunde Modulation, anziehend durch feine Arbeit, fesselnd durch überraschende und höchst maassvolle Instrumentation genannt werden muss, ist ein wahres Labsal. Zu einer eingehenden Besprechung dieses vom Publikum sehr warm aufgenommenen und dankbar begrüssten Werkes würde uns weder die allzu kurze Bekanntschaft mit demselben berechtigen, noch der Raum sie hier gestatten. Wir beschränken uns daher heute auf die Mittheilung des äussern Zuschnittes. Die Symphonie ist in sehr knappen Dimensionen gehalten und hat 4 Sätze. Erster: Allegro A-dur, $^2/_4$, nach einer kurzen Einleitung; zweiter: Andante D-dur, $^4/_4$; dritter: Scherzo, Allegro vivace, C-dur, $^6/_8$; vierter: Allegro, A-dur, $^4/_4$. Die beiden letzten Sätze haben kurze Einleitungen. Weder im ersten noch letzten Satze wird der erste Theil wiederholt, was wir eigentlich bedauern, erstens weil jene ohnehin sehr gedrängt gehalten sind, und zweitens weil das Thema des ersten Satzes nicht so klar und prägnant ist, dass es sogleich vollständig gefasst würde. Das periodische Verhältniss 2×3, 4, wie es dort vorkommt, kann sich erst nach mehrmaligem Hören zum Bewusstsein bringen, und überdies fordern die entschiedenen Dominantschlüsse zur Rückkehr in die Tonika und zur Wiederholung förmlich auf. Das Thema des ersten Satzes schien uns übrigens an sich nicht bedeutend genug für eine Symphonie; es ist mehr eine Figur, und als solche zur weiteren Ausführung nicht ausgiebig genug. Doch hat Reinecke diesen Uebelstand durch reizende Episoden und wirksame Combinationen sehr hübsch paralysirt. Das Andante hat eine sehr warme und in den Tonfarben reizende Hauptmelodie, die ihm sofort das Interesse des Hörers sichert, und welche auch in äusserst geschickter Weise zum Mittelpunkt des ganzen Satzes gemacht ist. Einem Seitenmotiv der Oboe schien uns der rhythmische Abschluss zu fehlen. Das Scherzo, dessen von der vorhergegangenen stark abspringende Tonart C-dur zwar durch eine Einleitung vorbereitet ist, gleichwohl nicht recht zur Geltung kommt, ist voll überraschender Modulationen und mit allem Raffinement der Orchestik ausgestattet, beinahe etwas damit überladen. Uns waren auch einige Uebergänge darin zu viel. Das Trio in A-moll klingt allerliebst durch eine in der Symphonie seltene Haltung und Behandlung der Melodie und sehr pikante Instrumentirung. Verhältnissmässig am wenigsten gefiel uns das Finale, dessen Motive etwas zu kleinlich sind. Doch fehlt es auch hier nicht an trefflicher Verarbeitung, schönen melodischen Zügen und geistreichen Combinationen. — Durch das ganze Werk geht ein Wohlklang, der sowohl in den harmonischen Verhältnissen, wie in der Instrumentirung liegt. Was letztere betrifft, so hat uns gefreut, dass mit dem Blech und besonders den Posaunen grosse Oekonomie eingehalten ist. Nur im Andante und Finale sind Posaunen in piano gezogenen Akkorden angewendet; für den Gewandhaussaal sehr wohl berechnet! — Wir zweifeln nicht, dass dieses Werk auch anderwärts jenen Beifall finden wird, der ihm, vom richtigen Gesichtspunkte aus betrachtet, zukommt, und dass wir später Gelegenheit finden werden, auf dasselbe zurückzukommen.

Das Uebrige des Programms giebt uns nur zu wenigen Bemerkungen Anlass. Die Anakreon-Ouvertüre von Cherubini gehört zu den bekannten Hauptstücken unseres Orchesters. Herr L. Lübeck, nunmehr unser erster Cellist, ist den Lesern d. Bl. bereits durch Nr. 7 als vorzüglicher Solospieler bekannt. Diesmal hätte er uns und vielen Concertbesuchern sicher einen Gefallen gethan, wenn er statt der Servais'schen Phantasie lieber das ganze Concert seines Vaters (J. H. Lübeck) gespielt hätte, welches nach dem gehörten Adagio unter die besten Cello-Compositionen zu rechnen ist. Solche geschmacklose Compositionen aber, wie die Servais'schen, sollte man wirklich dem Publikum der Gewandhausconcerte nicht zumuthen. Diese Phantasie z. B. kommt uns vor, wie wenn wir einen blassen Jüngling mit langen Haaren in schmachtende Liebesklagen ausbrechen hörten, und nun derselbe mitten in seinen Elegien auf einmal die Hanswurstjacke anzöge und allerlei possirliche Sprünge machte. Man sieht an dieser Phantasie, wie vermeintlicher Geschmack unvermerkt in die grösste Geschmacklosigkeit übergehen kann. Das Adagio von J. H. Lübeck fand, wir müssen dies zur Ehre unseres Publikums sagen, weit mehr Beifall. — Miss Parepa sang die Arie mit obligater Trompete aus Händel's »Samson« in vorzüglicher Weise und wurde dabei von unserm trefflichen Trompeter Herrn Schmidt auf das Beste unterstützt. Ausserdem hörten wir noch von derselben Sängerin eine Arie aus dem »Schwur« von Auber, dann zum Schluss verschiedene ausländische Volkslieder, Vorträge, welche ihre Virtuosität nur neuerdings ins hellste Licht stellen konnten, uns aber die Bemerkung aufdrängten, es sei hohe Zeit, im Gewandhause wieder eine deutsche Sängerin zu hören, deren Gesang weiter nach Innen dringt, als die erstaunlichen Läufe, Triller und Coquetterien der Miss Parepa es vermögen.

Nachrichten.

Nachträgliches zum Munchener Musikfeste. Die Höhe des östlichen Flügels des Glaspalastes, in welchem die beiden ersten Concerte stattfanden, beträgt bis zu den Satteldächern 62 Fuss, die Länge 260, die Breite 162 Fuss. — Das vierte Concert (im kgl. Odeon) hatte folgendes Programm: Oberon-Ouvertüre von Weber, Violin-Concert in E-moll von Spohr, gespielt von Joachim. Aria aus Katharina Cornaro von F. Lachner, gesungen von Frl. Stehle. Clavier-Concert in G-moll von Mendelssohn, gespielt von Frau Schumann. Violin-Sonate von Tartini, gespielt von Herrn Joachim. Lieder von

Schubert, gesungen von Frl. Stehle. Lied ohne Worte von Mendelssohn, Kreisleriana von Schumann, Andante und Presto von Scarlatti, gespielt von Frau Schumann. Schlummerlied von Cherubini und Beethoven's Violinsonate in A-moll. — Dieses letzte Concert soll unerwarteter Weise ziemlich leer gewesen sein und das Musikfest ein Deficit von 4000 fl. hinterlassen haben, welches zu decken wohl die Stadt München keinen Anstand nehmen wird. Wenn von gewisser Seite die Lebensfähigkeit der süddeutschen Musikfeste Angesichts solcher verhältnissmässig geringen Deficits in Frage gestellt wird, so kann man nur neuerdings die Bemerkung machen, wie stiefmütterlich man noch immer die hohe Musik behandelt und ferner zu behandeln gedenkt. Für Theater, Ballet und bildende Kunst werden colossale Summen ausgegeben; wenn aber einmal für ein grosses Musikfest ein paar tausend Gulden zu zahlen sind, so jammert man darüber als über etwas ganz Entsetzliches. — Die Augsburger Allgem. Zeitung brachte einen längeren Bericht über das Musikfest, in welchem sehr sonderbare Bemerkungen vorkamen. So z. B. wurde gesagt, München habe gar kein Verlangen nach Musikfesten getragen, denn daselbst wäre ja die Pflege der Musik allezeit eine vollkommen ausreichende gewesen (?). Ferner wird das Oratorium ein unseliges, kaum zu entschuldigendes Zwittergeschöpf zwischen Drama und Lyrik genannt. Als ob die Oper nicht auch ein Zwitterding von Poesie und Musik wäre. Endlich wird behauptet, es sei »für die gebildete Welt Mode geworden, zu gewissen Zeiten Oratorien zu besuchen, wenn auch in der Gewissheit, sich zu langweilen, des Usus halber, oder der Zerstreuung durch Solosänger, Toiletten« u. dgl., oder um sich zu belustigen über die Musik, welche sich bemüht, das Summen der Mücken und das Hüpfen der Frösche auszudrücken. Wenn hiermit die sogenannte gebildete Welt gegeisselt werden sollte, so wäre nichts dagegen einzuwenden. Der Satz klingt aber so, als habe diese »gebildete« Welt recht. Wir halten es nicht für gutgethan, auf solche Weise den Teufel an die Wand zu malen. — Dass derselbe Verfasser in dem gewohnten Münchner Tone über Schumann nur mit Achselzucken spricht, und ihn ohne Bedenken als Vorläufer der Zukunftsmusik bezeichnet, kann uns unter bewandten Umständen auch nicht Wunder nehmen; es ist eben der »Urmünchner«, der hier spricht, für welchen München der Mittelpunkt der Welt. »Allah ist gross, und Lachner sein Prophet.«

In Breslau gab der Orchesterverein sein erstes Concert mit folgendem Programm: Symphonia Eroica von Beethoven, Neuntes Concert für Violine von Spohr, Andante und Rondo für Violine von Kreutzer, gespielt von Hrn. Concertmeister Lauterbach aus Dresden; Ouvertüre zur schönen Melusine von Mendelssohn; Ouvertüre zu Figaro's Hochzeit von Mozart.

Herr H. von Bülow wird im bevorstehenden Winter in Leipzig, Dresden und Hamburg je drei Soiréen für Claviermusik geben.

Der 12. Jahrgang der Bach-Gesellschaft ist endlich in zwei Lieferungen erschienen und enthält die Johannis-Passion und 10 Kirchencantaten. Die Verzögerung hatte ihren Grund nur in Redactions-Arbeiten. Es sind nämlich in später Stunde neue Vorlagen eingelaufen, die noch berücksichtigt werden mussten.

Beethoven's und Schubert's Gebeine wurden kürzlich auf Veranlassung der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ausgegraben, um statt der Gräber Grüfte herstellen zu lassen. Des Ersteren Verwandte haben gegen dieses Verfahren öffentlich protestirt.

Leipzig. Zur Feier der Völkerschlacht wurde auch die Musik vielfach herangezogen. Auf dem Markte, wo an der Nordseite eine grosse Tribüne aufgeschlagen war, wurden am 18. Mittags aufgeführt: »Herr Gott dich loben wir« (Tedeum), componirt für Männerchor mit Blechinstrumenten von C. Reinecke; Halleluja aus dem Messias von Händel (mit gemischtem Chor und ganzem Orchester); Arndt's »Lobgesang« von Naegeli und der Choral »Nun danket alle Gott«. — Nachmittag 3 Uhr ebenfalls auf dem Markt Gesangaufführung: Alter Sängerspruch von Naegeli; Schlachtenlied von Methfessel; das Lied vom Rhein von Naegeli; Siegesbotschaft von Kreutzer; Körnerlieder, von Weber componirt: Männer und Buben, Schwertlied, Schlachtgebet, Reiterlied, Lützow's wilde Jagd; Hymne an Odin von Kunz; Ein Mann ein Wort von Marschner; Das treue deutsche Herz von Otto; Schlachtlied von Abt; »Wann o wann?« von Methfessel; Das deutsche Vaterland von Reichardt. — Die Herren Abt, Kunz und Reinecke dirigirten ihre Werke persönlich, das Uebrige wurde von Herrn Musikdirector Dr. Langer geleitet. Ferner fand im Gewandhause ein besonderes Concert statt mit folgendem Programm: Prolog, gesprochen von Frau Dr. Günther-Bachmann. Ouvertüre zu »Euryanthe« von C. M. von Weber. Ouvertüre, Scherzo, Notturno und Hochzeitsmarsch aus der Musik zum »Sommernachtstraum« von Mendelssohn-Bartholdy. Symphonie (Nr. 5, C-moll) von Beethoven. Hier herrschte grosser Enthusiasmus über die höchst gelungenen Leistungen. — Endlich wurde nach der Festrede am Thonberg bei der Grundsteinlegung des Denkmals gesungen: »Am 19. October«, componirt von A. Härtel, Festlied von R. Prutz und Choral »Ehre sei Gott«.

— Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 24. Octbr.: »Neige Herr dein Ohr« von Jadassohn. »Ich danke dem Herrn« von Hauptmann.

Replik.

Eben von einer Reise zurückgekehrt, finde ich in Nr. 36 d. Ztg. eine Besprechung meiner im Verlage von Wilh. Engelmann in Leipzig erschienenen Geschichte der Musik. Der Recensent Herr Dr. Paul, dessen Specialität das Mittelalter zu sein scheint, hat sich einzig die sieben ersten Capitel meines Buches (S. 1—40) zum Vorwurfe seiner Kritik gewählt, den Haupttheil der Schrift: von Bach und Händel bis auf die Gegenwart (S. 40—206) dagegen gar nicht besprochen; er hat eben nur die am leichtesten angreifbare Seite schnell gefasst und das Uebrige vornehm durchgeblättert. Dass eine strenge, splitterrichtende Kritik dort Manches vermissen und auszusetzen haben würde, konnte ich leicht voraussehen, da ich, um nicht den Leser bei den vielen im Bereich der älteren Geschichte liegenden Unsicherheiten und Schwierigkeiten aufzuhalten, für jene unsere heutige Musik vorbereitende Zeit meinen Plan so eng als möglich anlegen, überhaupt »für ein jedes Zeitalter das Maass der Ausführung nach dem innern Werthe desselben und dem gegenwärtigen Interesse bestimmen« wollte.

Wie ich es im Vorworte ausdrücklich hervorgehoben, war nach Kiesewetter die Geschichte des dort »nur in den ersten Linien skizzirten« letzten Jahrhunderts meine eigentliche Aufgabe. Hier begegnet mir nun der Herr Recensent mit der Behauptung, dass ich nichts weiter gethan, als aus den bekannten monographischen Werken das mir Passende auszuziehen und zusammenzustellen. Dagegen sagt ein gerade nicht unbedingt lobender Beurtheiler meines Buches im Westfälischen Merkur vom 6. August: »Natürlich sind die Ergebnisse der neueren Forschungen im umfassendsten Maasse, wie die Nachweise unter dem Text zeigen, benutzt worden, dabei ist aber, was der Schrift einen besondern Werth verleiht, das Urtheil in den meisten Fällen auf ein selbständiges Studium der Kunstwerke gegründet.« Ich verweise vor anderem auf die Abschnitte über Gluck, besonders S. 73—77, Haydn S. 85—89, über Mozart's Opern S. 92—101, über Beethoven, speciell dessen Symphonien S. 111—130 und die beiden letzten Capitel S. 141—206, welche mit den bisherigen Geschichten der Musik allein die gegebenen Daten gemein haben.

In welchem Geiste und Charakter das Ganze gehalten sei, ob fortschrittlich-revolutionär, d. h. mit dem Bestreben, die Geschichte Parteizwecken tributär zu machen, oder conservativ, scheint Herrn Dr. Paul einerlei, da er mich ohne Weiteres mit Brendel nicht als Gegner der Geschichtschreibung, sondern als Rivalen der Buchmacherei zusammenstellt. Im vollsten Gegensatze zu Brendel war es mein vornehmstes Bestreben, den gegenwärtigen Geschmacksverirrungen mit aller Entschiedenheit entgegen zu treten, was auch Wolfgang Menzel in seinem Literaturblatt Nr. 65 und die Grenzboten ganz richtig hervorgehoben haben. Wenn es auf ein leitendes Princip, die ordnende Idee nicht mehr ankommen sollte, so bleibt alle Kenntniss historischer Erscheinungen nur ein todtes Capital. Schliesslich meint der Herr Recensent — in Uebereinstimmung mit Dr. Schneider »Zur Periodisirung der Musikgeschichte« S. 61, vgl. Nr. 12 d. Ztg. — bevor eine befriedigende übersichtliche Geschichte der Musik geschrieben werden könne, müssten erst alle einzelnen, zumal die älteren Zeitperioden durch philologisch-musikalische Untersuchungen ins Klare gesetzt sein. Ich hätte freilich darauf warten sollen; vorläufig aber — bis der aufgerufene Historiker der Zukunft erscheint — wird ein billiges Urtheil meiner Arbeit den bescheidenen Platz einräumen, auf den sie Anspruch zu machen wagt. Eine abstrakte, nur biographisch umrahmte »Geschichte der musikalischen Theorie und musikalischen Formen« zu geben oder gar eine »Philosophie der Musikgeschichte« zu construiren, muss ich Anderen überlassen.

Coblenz, 9. October. Dr. Jos. Schlüter.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer Seite 732 in der Notiz über Reichardt, Zeile 4, ist durch ein Versehen bei der letzten Correctur ein Nachsatz ausgeblieben. Nach den Worten »selbst zu dirigiren« muss es heissen: ist er leider durch Kränklichkeit am Kommen verhindert gewesen.

Briefkasten der Redaction.

G. N. in *W.* Wir bitten um baldigste Zusendung des Schlusses. — *N.* in *B.* Sehr erfreut. — *S.* in *K.* Ganz einverstanden.

ANZEIGER.

[230] Soeben erschienen:

J. S. Bach's sämmtliche Werke.

Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

XII. Jahrgang 1. Lieferung:
Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes.

XII. Jahrgang 2. Lieferung:
Zehn Kirchen-Cantaten.

Nr. 51. Jauchzet Gott in allen Landen.
- 52. Falsche Welt, dir trau ich nicht.
- 53. Schlage doch, gewünschte Stunde.
- 54. Widerstehe doch der Sünde.
- 55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
- 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen.
- 57. Selig ist der Mann.
- 58. Ach Gott wie manches Herzeleid.
  Zweite Composition.
- 59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten.
  Erste Composition.
- 60. O Ewigkeit, du Donnerwort.
  Zweite Composition.

Leipzig, October 1863.

Diese Ausgabe ist zu beziehen durch

Breitkopf und Härtel,
Cassirer der Bach-Gesellschaft.

---

[231] **Novitäten**

aus dem Verlage von ***Wilh. Jowien*** in Hamburg.

	Thlr.	Ngr.
Daase, R., Gruss an Pressnitz. Ländler für das Pianoforte. Op. 138	—	5
—— **Damen-Launen.** Polka-Mazurka f. d. Pfte. Op. 139	—	5
Friedrich, F., Die Post, von H. Schäffer. Rêverie für das Pianoforte. Op. 144	—	15
—— **Das eigene Herz,** von H. Schäffer, für das Pianoforte übertragen. Op. 145	—	15
Giese, Th., Aguabella. Valse élégante pour Piano	—	6
Pathe, C. Ed., Battement du Coeur. Pièce caractéristique pour Piano. Op. 89	—	12½
—— **Traum eines Glücklichen.** Salonstück für das Pianoforte. Op. 143	—	12½
Schmahl, H., Das deutsche Vaterland, für 4 Männerstimmen. Part.	—	5
Stenglin, V. v., Le Papillon. Grand Galop brillant pour Piano. Op. 98	—	17½
Tedesco, J., Loreley. Op. 45, Nr. 3, für das Pianoforte 4händig arrangirt von Anton Trutschel	—	25

---

[232] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's Symphonien

für das Pianoforte zu vier Händen.

Ueberall berechtigte Ausgabe.

	Mk.	Ngr.		Mk.	Ngr.
Nr. 1 in C	1	15	Nr. 5 in C moll	2	—
- 2 in D	1	15	- 6 in F	2	—
- 3 in Es	2	15	- 7 in A	3	—
- 4 in B	1	15	- 8 in F	1	15

Nr. 9 in D moll . . . 4 Thlr. 15 Ngr.

Breitkopf und Härtel.

---

[233] Soeben ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Violinschule

von

FERDINAND DAVID.

Preis 6 Thaler.

Leipzig, October 1863.

Breitkopf und Härtel.

---

[234] Soeben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Mazurkas

für das Pianoforte

von

FR. CHOPIN.

Einzel-Ausgabe.

Nr.					Nr.				
1.	Op. 17.	Nr. 1.	B dur	5 Ngr.	14.	Op. 33.	Nr. 2.	D dur	10 Ngr.
2.	- 17.	- 2.	E moll	5 -	15.	- 33.	- 3.	C dur	5 -
3.	- 17.	- 3.	As dur	5 -	16.	- 33.	- 4.	H moll	12½ -
4.	- 17.	- 4.	A moll	7½ -	17.	- 41.	- 1.	Cis moll	10 -
5.	- 24.	- 1.	G moll	5 -	18.	- 41.	- 2.	E moll	5 -
6.	- 24.	- 2.	C dur	7½ -	19.	- 41.	- 3.	H dur	5 -
7.	- 24.	- 3.	As dur	5 -	20.	- 41.	- 4.	As dur	5 -
8.	- 24.	- 4.	B moll	10 -	21.	- 56.	- 1.	H dur	10 -
9.	- 30.	- 1.	C moll	5 -	22.	- 56.	- 2.	C dur	5 -
10.	- 30.	- 2.	H moll	5 -	23.	- 56.	- 3.	C moll	10 -
11.	- 30.	- 3.	Des dur	7½ -	24.	- 68.	- 1.	H dur	7½ -
12.	- 30.	- 4.	Cis moll	10 -	25.	- 68.	- 2.	F moll	5 -
13.	- 33.	- 1.	Cis moll	5 -	26.	- 68.	- 3.	Cis moll	7½ -

Leipzig, October 1863.

Breitkopf und Härtel.

---

[235] Im Verlage von **Hermann Mendelssohn** in Leipzig ist erschienen:

Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1830—1847.

1. Band: **Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832.**
Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin.
5. vermehrte Auflage.

Preis **geh.**	2 Thlr.	— Ngr.
- **geb.** in dunkelgrüne Leinwand	2 -	10 -
- **eleg. geb.** in violette Leinwand mit Goldschnitt und Mendelssohn's Photographie	3 -	15 -

2. Band: **Briefe aus den Jahren 1833—1847.** Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin und **Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy** in Heidelberg. Nebst einem chronologischen Verzeichnisse der sämmtlichen Compositionen Mendelssohn's, zusammengestellt von **Dr. Julius Rietz.**

Preis **geh.**	2 Thlr.	15 Ngr.
- **geb.** in dunkelgrüne Leinwand	2 -	25 -
- **eleg. geb.** in violette Leinwand mit Goldschnitt	3 -	— -

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. November 1863. **Nr. 45.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Beethoven's theoretische Studien. Von G. Nottebohm. (Fortsetzung.) — Recensionen [Zwei neue Oratorien] (Schluss). — Berichte aus Frankfurt a. M. und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Beethoven's theoretische Studien.

Von G. Nottebohm.

(Fortsetzung.)

Ausser den vorliegenden »Uebungen im Contrapuncte« findet sich unter den Handschriften nichts, das mit Bestimmtheit dem Unterrichte Beethoven's bei J. Haydn zugeschrieben werden könnte. Was sonst noch an diesen Uebungen auffällt, das ist zunächst ihre grosse Anzahl (es liegen der Uebungen wenigstens 200 vor) und dann die, in Vergleich mit den andern Uebungen, sehr saubere, reine und correcturfreie Handschrift, so dass man geneigt ist, sie mit Beethoven's Unterricht bei Schenk in Zusammenhang zu bringen und eine Bestätigung dessen darin zu finden, was Schindler's Biographie (I. S. 27 ff.) hierüber mittheilt.*) Und endlich, sollte sich das, was hier (S. 28) über den Grund von Beethoven's Unzufriedenheit mit dem Unterrichte bei Haydn mitgetheilt wird, nicht aus des Letzteren Anhänglichkeit an die Theorie von Fux und aus den fortwährenden Uebungen in den alten Tonarten erklären lassen?

Seyfried hat von diesen Uebungen manche aufgenommen. Sie stehen bei ihm:

S. 107 und 108, sieben Beispiele. Die Zwischenbemerkungen Seyfried's (S. 107 und 108) stehen nicht in der Handschrift. Auch hat Seyfried hier und in allen folgenden Uebungen Taktzeichen, ferner die Wörter »Ausfüllung« u. s. w. vorgesetzt und Ziffern eingefügt, die nicht in der Handschrift stehen.

S. 111 unten bis S. 113 oben, 3 Beispiele. Im vorletzten Takt des 2. Beispiels fällt das untere A im Bass weg.

S. 116 bis S. 118 oben, zusammen 4 Beispiele. Im 5. Takte des 1. Beispiels im Alt muss die erste Note h statt d, also eine Terz tiefer sein. Die Bemerkung vor dem letzten Beispiel steht nicht im Manuscript.

S. 120 und 121, 3 Beispiele. Im 1. Beispiel muss die letzte Note im Alt c, nicht cis, sein. Die drei Beispiele folgen in der Handschrift ohne jede Bemerkung und unmittelbar aufeinander. Von den Bemerkungen, welche Seyfried S. 120 und 121 bis 122 oben bringt, steht also im Manuscript kein Wort.

S. 124 bis 125 oben, 4 Uebungen.

S. 127 bis 128 oben, 4 Beispiele. Im 1. Beispiel muss im Bass die 2. Note im ersten Takt eine Oktave tiefer sein und also mit der ersten auf gleicher Stufe stehen. Die Bemerkung S. 127 steht nicht in der Handschrift.

S. 132—134, 4 Beispiele. Im letzten Beispiel muss im Sopran statt der ersten Note eine Pause stehen.

S. 138—139 oben, 4 Beispiele. Im letzten Beispiel muss im Bass die zweite Note im vorletzten Takt eine Oktave höher, also mit der ersten auf gleicher Stufe sein. Die Bemerkung S. 138 »Nova Cadenza« steht nicht im Manuscript.

S. 142 bis 145 oben. Die vier Beispiele sind bis auf Folgendes richtig. Im ersten Beispiel im Sopran muss die Note auf dem 2. Viertel des 3. Taktes d statt g sein. Im zweiten Beispiel muss im Tenor die zweite Note im 4. Takt eine Oktave tiefer sein, so dass ein Septimensprung darauf folgt. Im 3. Beispiel ist die letzte Note im Tenor eine Quinte tiefer, also e. Die diesen 4 Uebungen bei Seyfried vorhergehende Bemerkung steht nicht im Manuscript.

Das wären nun Beethoven's contrapunctische Uebungen bei Haydn und Albrechtsberger. Es ist aber noch eine vierte Sammlung zu erwähnen, welche, nach allem Anschein, sich unter dem Nachlass Beethoven's vorgefunden hat. Sie besteht aus einigen Heften, umfasst über 100 Seiten und enthält Uebungen in allen Gattungen des Contrapuncts von fremder Hand, und Regeln, Anmerkungen und dergl. von Albrechtsberger's Hand geschrieben. Es sind also Studienhefte irgend eines andern, unbekannten Schülers von Albrechtsberger. Nach verschiedenen, meistens kurzen Randbemerkungen und dgl. zu schliessen, welche hier und da in lateinischer oder italienischer Sprache, auch wohl in schlechtem Deutsch anzutreffen sind, scheint der unbekannte Schüler kein Deutscher, vielleicht ein Italiener gewesen zu sein. Am Schluss eines Heftes schreibt er einmal: »Finis. Oia ad majorem Dei Gloriam.«*) Ein andermal: »Domine Deus Rex Regum.« Solche Bemerkungen kann man wenigstens Beethoven nicht zutrauen. Auch ist Beethoven's Handschrift nirgends zu finden. Gleichwohl hat Seyfried die Sammlung benutzt. Doppelt unglücklich aber für ihn, dass er sich gleich an einigen Beispielen,

*) Beethoven hatte, so wird hier gesagt, eine Zeitlang bei J. Haydn und bei Schenk zugleich Unterricht im Contrapuncte, jedoch ohne dass Ersterer davon etwas wusste oder wissen durfte. Jede von Schenk verbesserte Aufgabe musste Beethoven, »um den Schein fremden Einflusses zu vermeiden, vorerst eigenhändig abschreiben und dann erst Haydn zum Gutachten vorlegen.« Dieser gleichzeitige Unterricht soll von August 1793 bis Ende Mai (Anfang Januar?) 1794 gedauert haben.

*) Vergl. Seyfried S. 155.

welche dem Gradus ad Parnassum von Fux entnommen sind und hier als Muster dienen mochten, vergriff und sie änderte. Es sind die bei ihm von S. 87 bis S. 91 abgedruckten Beispiele des zweistimmigen Contrapuncts. Sie sind im Manuscript von der Hand des Schülers genau so geschrieben, wie sie in der lateinischen Original-Ausgabe des Gradus ad Parnassum, S. 53—55, 59 und 60 gedruckt sind. Auch die in der Handschrift stehenden, meistens in lateinischer Sprache geschriebenen und mit Fux übereinstimmenden Bemerkungen zu diesen Beispielen stehen bei Seyfried anders. Alle seine Bemerkungen S. 87 und 88 zum 1. Beispiel, ferner die Seite 90—92 oben, stehen nicht im Manuscript. Dass Seyfried hier die vorliegende Handschrift und keine andere benutzte, geht aus mehreren Erscheinungen hervor, unter andern daraus, dass die Beispiele des verminderten Septimen-Akkordes mit seinen enharmonischen Verwechselungen, welche bei Seyfried S. 89 stehen, in derselben Folge auch in der Handschrift zwischen dem letzten Beispiel der 1. Gattung und zwischen dem ersten Beispiel der 2. Gattung vorkommen. Jedoch sind sie hier am untern Ende einer Seite von Albrechtsberger's Hand geschrieben, augenscheinlich ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und, wie es bei Studienheften leicht zu geschehen pflegt, um zu einer spätern und beiläufigen Erklärung eine früher leer gebliebene Stelle zu benutzen. So mag sich auch das Vorkommen dieser Stelle bei Seyfried am unrechten Orte erklären. Die hier den Beispielen S. 89 vorhergehende, unpassende, auf den Leitton sich beziehende Bemerkung steht nicht im Manuscript. Bei den Beispielen selbst hat Seyfried aus Viertel-, Halbenoten gemacht u. dgl.

Ausser den angeführten contrapunctischen Beispielen sind noch folgende dem Apokryph entnommen:

Seite 94, 2 Beispiele.
Seite 95 unten bis Seite 99 oben, 8 Beispiele.
Seite 101, 2 Beispiele.
Seite 114—116 oben, 3 Beispiele.
Seite 118 und 119, 3 Beispiele.
Seite 128—131, 4 Beispiele.

Auch hier sind bei Seyfried häufig Noten verändert.

Dem theoretischen oder textlichen Theil der Hefte sind mit Veränderungen folgende Stellen bei Seyfried entnommen: Seite 95, 104, 105, 109, 113 und 114 oben. Folgende Stellen lassen sich aber ausdrücklich als solche bezeichnen, von denen kein Wort im Manuscript steht:

Seite 96 mitten.
Seite 99 oben bis Seite 101.
Seite 105, Zeile 3 und 4.
Seite 114 unten.
Seite 115 mitten.
Seite 131.

Dies mag genug sein, um Seyfried's Verfahren bei der Benutzung einer unechten Handschrift an's Licht zu stellen.

Wir wenden uns nun zu den andern Schriften, welche über einfachen Contrapunct handeln, und welche, durchweg nur von Beethoven's Hand geschrieben, sich den Schriften über Generalbass u. s. w. aus dem Jahre 1809 anschliessen.

Kirnberger hat ein kleines, wenig bekanntes Buch herausgegeben, welches betitelt ist »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition — Berlin 1782.« In diesem etwas fragmentarisch gehaltenen Buch kommt Kirnberger auch auf den »Gradus ad Parnassum« von Fux zu sprechen und, obgleich er dieses Werk als eine von den wenigen Methoden bezeichnet, welche ihm »eine vorzügliche Aufmerksamkeit zu verdienen scheinen«, so findet er doch auch manches zu tadeln. Nach verschiedenen Vorwürfen und Erörterungen kommt auch folgender Punkt zur Sprache. Bekanntlich lehrt Fux bei der zweiten Gattung des Contrapuncts, wo im zweitheiligen Takt zwei Noten gegen eine kommen, dass die zweite Note eine Dissonanz sein könne, wenn solche als Durchgang erscheine. Diesen Satz greift Kirnberger an. Kirnberger behauptet, um es mit andern Worten zu sagen, dass eine durchgehende Note nicht auf eine Taktzeit fallen, sondern nur zwischen zwei Taktzeiten eintreten könne. Nur eine wesentliche oder eine zufällige Dissonanz dürfe oder könne eine Taktzeit einnehmen, nicht aber ein Durchgang. Diese Ansicht mag scharfsinnig erscheinen; ob sie richtig ist, braucht hier nicht untersucht zu werden. Jedenfalls würde ihre Annahme den Widerspruch aufheben, welcher darin zu bestehen scheint, dass an derselben Stelle, wo die zweite Gattung eine Dissonanz erlaubt, die dritte Gattung eine Consonanz vorschreibt. Um seine Ansicht zu begründen, geht Kirnberger in ziemlich ausführlicher Weise auf die Natur und Eigenthümlichkeit der 3 verschiedenen Arten von Dissonanzen ein und lässt dann im weitern Verlauf seiner Abhandlung verschiedene Beispiele mit Bemerkungen folgen, welche seine Ansicht klar und anschaulich machen sollen. Mit diesen Ansichten Kirnberger's hat sich Beethoven beschäftigt. Nicht nur dieses, Beethoven hat das genannte Buch Kirnberger's mehr als halb abgeschrieben. Kirnberger bringt ein kurzes, auf verschiedene Art im doppelten Contrapuncte gesetztes Stück, dessen Stimmen sich mannigfach verkehren und sich schliesslich zu einem vierstimmigen Canon verwenden lassen. Wie man es auch wenden mag, überall entsteht eine Art Quodlibet daraus; wenn der Sopran den Anfang der Melodie »Ach Gott vom Himmel sieh darein« singt, so hat gleichzeitig der Bass den Anfang von der Melodie »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir« — u. s. f. — Diese doppelcontrapunctischen Exempel hat Beethoven abgeschrieben. Da sind sie, vier, fünf Seiten voll. Was war es denn, das Beethoven dazu veranlasste? War es der Wunsch, das Stück zu besitzen? War es für den Unterricht des Erzherzogs bestimmt oder geschah es aus Interesse oder Wohlgefallen an der Sache selbst? War es die zunehmende Krankheit des Gehörs, welche ihn von des Lebens grünem Baum fort trieb zur grauen Theorie? Was führte ihn zu dem spitzfindigen Kirnberger? Doch, kehren wir wieder zu diesem und zu der 2. Gattung des einfachen Contrapuncts zurück. Alles was Kirnberger darüber sagt, seine Beispiele und die Bemerkungen dazu hat Beethoven in mehr oder weniger vollständigen Auszügen abgeschrieben. Hierbei zeigt sich aber eine eigene Erscheinung. Beethoven ist nicht bei der blossen Abschrift geblieben, sondern er hat Kirnberger's Sätze in ein System gebracht und nach den 5 Gattungen des einfachen Contrapunctes zusammengetragen und eingetheilt. Eine solche Eintheilung ist bei Kirnberger nicht. Kirnberger nimmt das Wort »Gattung« in einem ganz andern Sinn, als es gewöhnlich genommen wird. Kirnberger versteht unter der ersten Gattung des Contrapuncts den einfachen und unter der zweiten den doppelten Contrapunct. Beim einfachen Contrapunct nimmt er nur zwei Arten an; diese sind der einfache schlechte oder gleiche Contrapunct und der einfache ungleiche oder verzierte. (Vergl. »Kunst des reinen Satzes«, I. S. 142, »Gedanken« S. 9.) Beethoven aber wendet hier das Wort »Gattung« im gewöhnlichen Sinne, nach Fux u. A. an. Er giebt Ueberschriften, z. B. »Erste Gattung des einfachen Contrapunctes« u. s. w. — Das ist allerdings eine sehr ge-

ringe Zuthat, wenn man nach Buchstaben oder Wörtern misst; bemerkenswerth und für Beethoven bezeichnend ist aber die Beziehung, in welche er Kirnberger's Gedanken bringt und die Anwendung, welche er ihnen giebt.

Nach dieser Vorbereitung möge das so entstandene, eigenthümliche System nach Beethoven's Handschrift mitgetheilt werden, jedoch mit Uebergehung der Beispiele, welche der Leser in Kirnberger's »Gedanken« finden kann. Beethoven verwechselt, beiläufig gesagt, die 3. und 4. Gattung, wie diese in der Regel gelehrt werden, und schreibt wie folgt:

Erste Gattung des einfachen Contrapuncts. Hierbei ist zu beobachten a) dass Note gegen Note eine Konsonanz sei, — b) zwei perfekte Kons. dürfen nicht nach einander folgen, als Quinten, Oktaven, — c) zur ersten und letzten Note ist die Oktave zu nehmen, — d) in der Mitte ist sowohl die Oktave für sich als die Quinte zu vermeiden. Der Allabreve 𝔠 von zwei Zeiten wird vorausgesetzt. [Hierbei aus Kirnberger's »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten —« die Beispiele 1, 2 und 3.]

Zweite Gattung des einfachen Contrapuncts; mit 2 Noten. Jede dieser beiden Noten muss konsonirend sein; auch muss man sich in der Mitte weniger vollkommener Konsonanzen bedienen wie in der vorhergehenden Gattung, so dass die weniger vollkommene Konsonanz, als Terz und Sexte, die gute schwere Taktzeit einnehme, wohingegen bei der zweiten Note sowohl Quinte und Oktave gesetzt werden kann. [Folgen Kirnberger's Beispiele 4 und 5.]

Dritte Gattung mit konsonirenden Bindungen. In dieser Art konsonirender Bindungen kann man nach allen möglichen Intervallen fortschreiten, anstatt dass man bei den dissonirenden Bindungen einen Grad abwärts die Auflösung eintreten lassen muss, es mögen nun wesentliche oder zufällige Dissonanzen sein, — die übermässigen machen eine Ausnahme. [Folgen die Beispiele 6 bis 12, zum Theil mit Kirnberger's Bemerkungen, z. B. — hier sind dissonirende Bindungen oder Verzögerungen — dissonirende und konsonirende Bindungen u. dgl.]

Vierte Gattung mit 4 konsonirenden Noten — kann auch heissen konsonirender Durchgang. [Folgen die Beispiele 13—16 mit Bemerkungen nach Kirnberger.]

Floridus. Die Bezeichnung als 5. Gattung fehlt zwar; es folgen aber die Beispiele 17 und 18, welche nur der 5. Gattung zuzuzählen sind. Dann folgen noch verschiedene Beispiele aus der nämlichen Vorlage und am Schlusse des Auszugs schreibt Beethoven:

Von hier geht man zu dem Blatte wo die Lehre von dem Fuxischen Kontrapunkt anfängt.

Noch ist zu erwähnen, bevor wir zu diesem Fuxischen Contrapunct übergehen, dass eine oben beiläufig erwähnte Stelle Kirnberger's, welche zu dem mitgetheilten Abriss gehört, von Beethoven fast wörtlich abgeschrieben ist. In Kirnberger's »Gedanken« steht sie Seite 7, Zeile 9 v. u. bis Seite 8, Zeile 15. Hier folge der Anfang von Beethoven's Abschrift:

Zwei Noten gegen eine werden auf eine zweifache Art behandelt. Einmal kann die erste Note eine Konsonanz und die zweite eine Dissonanz sein, das heisst bekanntermaassen der reguläre Durchgang. u. s. w.

Seyfried hat diese Stelle und das Folgende verändert aufgenommen (Seite 93 bis 94 oben); er bezieht sie aber, unpassender Weise, auf die freie Schreibart.

Auf das contrapunctische System nach den Grundsätzen Kirnberger's lässt Beethoven, wie aus der mitgetheilten Schlussbemerkung zu entnehmen, die Lehre von dem Fuxischen Contrapunct folgen. Dieser geht eine Einleitung voraus, überschrieben: »Einleitung zur Fuxischen Lehre vom Contrapunct«. Das Ganze, welches wieder ein Auszug aus verschiedenen später zu nennenden Büchern ist, macht den interessantesten Theil der Handschriften Beethoven's aus, theils weil daraus am besten zu erkennen ist, in welch eingehender Weise Beethoven seine Vorlagen benutzte, und auf welche Puncte in diesem Theile der Compositionslehre er am meisten Werth legte, theils wegen einiger, sonst nicht anzutreffender Bemerkungen, worin er seiner Vorlage entgegentritt und eine der Lehre Fux' entgegengesetzte Ansicht ausspricht. Diese Bemerkungen, so wenig ihrer sind, sind der Beachtung sehr werth. Um sie in ihrem Zusammenhang betrachten zu können und der Vollständigkeit wegen, möge die ganze Lehre von dem Fuxischen Contrapunct nach Beethoven's Handschrift, so weit sie vorliegt, hier wörtlich folgen, jedoch ohne die meisten Notenbeispiele, welche der Leser in den angegebenen Vorlagen finden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Zwei neue Oratorien.

Johann Vogt. Op. 32. Die Auferweckung des Lazarus; nach dem Evangelium vom Componisten zusammengestellt in zwei Theilen. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

G. A. Heinze. Op. 42. Die Auferstehung. Dichtung von Henriette Heinze. Clavierauszug vom Componisten. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 6 Thlr. 20 Ngr.

(Schluss.)

Von dem Vogt'schen Werke ist — wie schon oben bemerkt — das folgende: Die Auferstehung von G. A. Heinze in jeder Hinsicht wesentlich verschieden. Im Allgemeinen sei zunächst der Standpunkt der Kritik diesem Werke gegenüber dahin bestimmt, dass der Maassstab des historischen »Oratoriums« an dasselbe in keiner Weise gelegt werden kann. Es schliesst sich weder an das Bibelwort, noch auch an die epische Seite des Oratoriums an und steht sowohl dem Inhalt als dem Ausdrucke desselben nach fest und ausschliesslich in dem Boden der jungromantischen — wiewohl nicht der sogenannten neudeutschen — Empfindungswelt und Anschauungsweise. Innerhalb dieses Kreises bewegt sich der Componist mit grosser Sicherheit und Freiheit und taucht unter in die Wogen einer fast üppigen Klangschwelgerei, in welche er die Hörer mit sich hinabzieht, um ihnen die Tiefen und Geheimnisse eines Seelenlebens zu enthüllen, das sich eine neue eigene Welt ins Dasein zaubert und dieselbe mit anziehenden Gestalten einer zeugungskräftigen Phantasie reich bevölkert.

Referent gesteht, von dem Eindrucke, welchen er vom blossen Clavierauszuge empfangen, höchlich überrascht zu sein, so dass er einen Augenblick den Athem anhalten muss, um sich auf seine prosaische Pflicht zu besinnen. Er verspricht aber, im Folgenden einen ruhigen Bericht zusammenzutragen.

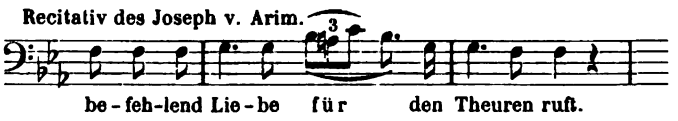
Da das Kategorisiren am leichtesten zum Ziele führt, so scheint es zweckdienlich, das Werk, schon seinem

Texte gemäss, in die Kategorie der lyrisch-dramatischen Cantate einzuweisen. Die Dichtung von Henriette Heinze, von edler weiblicher Empfindung getragen, in gebundene Rede mit Endreimen und dem hohen Gegenstande angemessene Diction geformt, führt uns zuerst in den Kreis der »Wächter und Häscher«, welche am Fusse des Kreuzes den hinsterbenden Weltheiland beobachten und das Bewusstsein ihrer Schuld im Herzen sich regen fühlen, ein Bewusstsein, das sich aus der Seele des Hauptmannes zu dem Geständniss hervorringt: »Wahrlich! Gottes Sohn starb hier!« — Eine instrumentale Einleitung (D-moll), Adagio doloroso, voll wirksamer Farbenmischungen und ergreifender Tonmalerei, zum Schlusse in ein Crescendo (D-dur) ausmündend, das als die motivische Grundlage des Halleluja am Ende des Werkes wiederkehrt und durch dasselbe musikalische Ausdrucksmittel auf die später erscheinende trostreiche Theophanie in der Gestalt des Engels prophetisch hindeutet, führt in den Chor der Wächter und Häscher für dreistimmigen Männergesang (Nr. 1. D-moll, Allegro ma non troppo), in welchem die instrumentale Entwickelung das gesangliche, charakteristisch declamirend gehaltene Element durchaus beherrscht. Das einfallende Bassrecitativ des Hauptmannes unterbricht den Chor, der in F-moll pp abgeschlossen hat und bildet eine Art Mittelsatz zu demselben, sofern der Chor den verlassenen Satz nach dem Bassrecitativ wieder aufnimmt und in consequenter Ausführung auf D-moll zu Ende führt. Hier wie im ganzen Werke hat man ein langathmiges, gewandt ausgeführtes Musikstück voll Leben, voll psychologischer Wahrheit und dramatischer Wärme. Zugleich sei hier bemerkt, dass in den Chören und Ensembles die Färbung einen überwiegend instrumentalen Charakter trägt, während bei den Solosätzen das Orchester sich mit der grössten Discretion der Stimme unterordnet und sie seiner Bestimmung gemäss nur unterstützt und hebt.

Dem leidenschaftlichen, von bangen Ahnungen eines schweren Fluches bewegten Gesange der Wächter und ihres Hauptmannes, stellt sich nunmehr Nr. 2, ein Chor der Jünger des Herrn, gegenüber. — Es erregt Bedenken, dass der Verfasser, um einen recht herzhaften Contrast hervorzubringen, den Hörer, welcher in das bange D-moll wie untergetaucht war, plötzlich aus dieser Stimmung durch den voll einschlagenden E dur-Akkord herausreissen zu müssen glaubte. Wahrscheinlich hätte A-dur oder F-dur die erforderliche Wirkung auch gethan und das schöne Werk wäre von dieser harmonischen Gewaltthat frei geblieben. Leider ist in den Verlauf noch eine harmonische Unbegreiflichkeit eingedrungen, die wir hier ohne weitere Bemerkung notiren:

Die tonmalerische Schilderung des eintretenden Erdbebens, während dessen der Vorhang im Tempel zerreisst, unterbricht den Chor, welcher mit den Worten »die Erde bebt, laut tönt des Donners Stimme« u. s. w. in den Sturm der Instrumente wieder einfällt und sich zu grossen Wirkungen erhebt. Der Styl, in welchem dieser und alle übrigen Chöre gehalten sind, ist weit entfernt, der sogenannte strenge zu sein. Vielmehr bewegen sich die Stimmen auf Grund festgehaltener Motive frei und gelenkig bald einzeln, bald in harmonischen Massen zusammenwirkend, wie es — der romantischen Schule gemäss — die subjective Auffassung des Componisten erforderlich erscheinen lässt. Man muss diese Formgestaltung gelten lassen, so lange sie der schönen Abrundung und dem musikalisch natürlichen Flusse der Entwicklung nicht entgegentritt. Und dergleichen Ausschreitungen kann man unserm Werke nur an verschwindend wenigen Stellen vorwerfen.

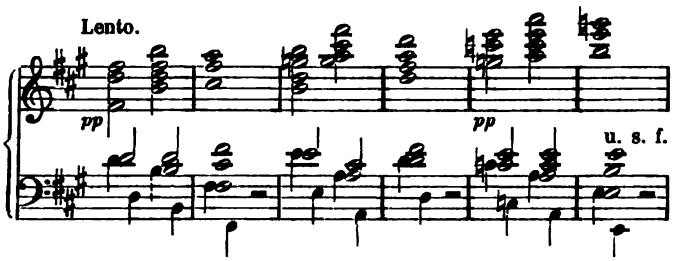
Wir sehen jetzt Joseph von Arimathia (Bass Nr. 3) hervortreten, der mit einer längern Arie (Recitativ, Larghetto cantabile mit Choreinsätzen, einem leidenschaftlich erregten Allegro in C-moll und dem wiederkehrenden Larghetto mit Chor) eine Reihe von Solostücken einleitet, welche einem Tenor (Johannes) und einem Sopran (Maria Magdalena) anvertraut sind, und sich zu einem ausgeführten Duett, Nr. 4, vereinigen. — Bei der Kraft des Ausdruckes in leidenschaftlichen Momenten, wie im C moll-Allegro des Joseph, bei der Weichheit, welche dem Verfasser zu Gebote steht, bei der fast durchgängig verständigen Declamation zumal in den recitativischen Sätzen muss es auffallen, auf folgende steife Verzierung, die noch obendrein auf ein untergeordnetes Satzglied fällt, zu stossen:



Ist die an dieser Stelle recht ungelenk gestaltete Diction der Dichtung dem Musiker zum Fallstrick geworden? Fast sollte man es glauben.

Verfolgen wir den Verlauf des Ganzen weiter, so schliesst sich an das breite und in gesättigter Form ausgearbeitete Duett zwischen Sopran und Tenor eine chorische Nummer von herrlicher Wirkung, die ohne Frage zu dem Schönsten gehört, was die Gegenwart in dieser Form aufzuweisen hat. Es ist ein Frauenchor, Nr. 5, der nach einer ausführlichen rein instrumentalen Einleitung, welche die Stimmung des Folgenden vorbereitet, mit weitläufig terzweise canonisch abwechselnden Stimmen (Sopran und Alt) beginnt, sich gelegentlich zur Dreistimmigkeit erhebt und endlich mit dreifach getheiltem Sopran und dreifach getheiltem Alt bald imitirend, bald harmonisch zusammentretend sich erheblich zuspitzt, um im langaustönenden Unisono überwiegend instrumental zu schliessen. Der Chor schildert die Empfindungen der zur heiligen Grabstätte wallenden Frauen. Seine grosse musikalische Wirksamkeit ist in dem durch eine langausgeführte Satzentwicklung hindurchwirkenden strengen Festhalten der einheitlichen Stimmung und des Motivs zu suchen, wie man dergleichen bei Bach, Schubert und anderen Meistern der psychologischen Malerei findet.*) Nr. 6 Recitativ und Arie der Maria Magdalena schildert das Erfülltsein der Büsserin von den Lehren und Thaten des erhabenen Entrückten. Sie selbst fühlt sich gleichsam entrückt, indem ihr prophetisches Auge in den Himmel dringt und Ihn strahlend mit dem Kreuze stehen sieht, Gnade für die Sünder erflehend. — Unser Verfasser bedient sich hier sehr glücklich eines schon in der Ouvertüre und später noch öfter wiederkehrenden prägnanten Motivs, dessen erste Takte wir mittheilen, wie sie in Maria's Recitativ gestaltet sind:

*) Anm. der Red. Wir können nicht umhin, hier die Bemerkung anzuknüpfen, dass auch in dieser Nummer, wie im ganzen Werke, es nicht an harmonischen Vorkommnissen fehlt (z. B. Takt 6, 7, 22, 52, und der 6. Takt vor dem Schluss), die, wie die oben bereits mitgetheilten und weiter unten folgenden, noch eine Neigung zu unschönen Absonderlichkeiten bei unserm Componisten erkennen lassen.

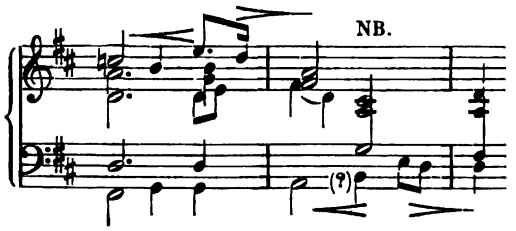


Dem Recitativ folgt ein Andante cantabile und diesem ein Allegrosatz, beide, vorzugsweise aber das Andante, voll Wärme und Innigkeit der Empfindung und mit äusserst vortheilhafter Verarbeitung der musikalischen Motive. Aber wozu der lange Triller in dem getragen und einfach hervorquellenden Gesange des Andante? Ein solcher Triller, unter dem sich die Rhythmen des Orchesters bewegen, ist für Clarinette von guter Wirkung, aber für Sopran? — und noch dazu in einer Zeit, wo ein reiner gewandter Triller zur Rarität geworden ist! Im Munde der Maria Magdalena hat diese Specialität der künstlerischen Technik auf alle Fälle etwas Widerstrebendes. Nach einem nunmehr folgenden Chore der Frauen und Wächter (Nr. 7), der die Leidenschaft einer erregten Volksmasse mit dramatischer Kraft schildert, wie sie angefacht worden durch die Entdeckung, dass des Heilandes Grab leer, der Leichnam vermuthlich entwendet worden sei, erscheint in Nr. 8 »der Engel«. Er löset die Zweifel des Volkes durch die Verkündigung der Auferstehung des Herrn.

Was den historischen Inhalt dieser Theophanie betrifft, so dürfte sich dagegen erinnern lassen, dass weder im alten noch neuen Testamente schwerlich ein Beispiel sich auffinden lassen möchte, wo der Gottesbote seine Botschaft an ganze Volkshaufen adressirt habe, wie unsere Dichtung es hier darstellt. Es waren immer nur Einer oder Einzelne besonders Begnadigte, welche dergleichen Offenbarungen auf directem Wege aus dem Munde eines Gottesboten empfingen. Wir wollen uns indessen bei diesem Umstande nicht aufhalten, da unsere Aufgabe vorwiegend auf die Beurtheilung des rein Musikalischen sich zu beschränken hat. Doch konnten wir einen solchen Verstoss gegen die historische Ueberlieferung nicht ganz mit Stillschweigen übergehen.

Die musikalische Einführung der Engelerscheinung, wie sie in dem Schlusssatze (Adagio) von Nr. 7 mit fesselnder dramatischer Lebendigkeit und geistreicher Benutzung und Beseelung theils ins Vorübergegangene zurück, theils aufs Folgende hinausdeutender musikalischer Motive geschieht, vermag uns freilich selbst über einen solchen Verstoss des Gedichts zu beruhigen und dem Werke würde eine der dramatisch belebtesten Stellen genommen werden müssen, wenn dieser Fehler corrigirt werden sollte.

Wir müssen auch hier wieder einer motivischen Combination begegnen, die als solche zwar einleuchtet, aber zu einer harmonischen Unbegreiflichkeit geführt hat. Man lese:



Der Eintritt des h auf g a cis', der in Chor wie Orchester sich vorfindet, ist schlechthin harmonisch unfassbar und stört einen Moment den Wohllaut des ganzen Verlaufes. — Die Engelgestalt ist durch würdevolle Haltung und Einfachheit sehr passend ausgezeichnet. Doch auch hier, wie überall, erscheint der Gesang des Engels (Alt) als abgerundeter Satz (Recitativ und Arioso in dreitheiliger Form). Von schöner Klangwirkung sind die harmonischen, gewählten Gänge des Mittelsatzes in diesem Arioso.

In Nr. 9 sprechen zunächst Johannes und Petrus (Tenor und Bass) den Eindruck aus, welchen die Erzählung von der Auferstehung in ihnen hervorgebracht hat. Man könnte einen Augenblick versucht sein anzunehmen, dass die Worte:

Wie soll ich ihre Rede deuten,
Wie fassen, was sie mir gesagt u. s. w.

auf die eben vorhergegangene Rede des Engels zu beziehen wären, was denn einen sonderbaren Widerspruch gegen den im Sprachgebrauch allgemein gültigen männlichen Charakter eines Engels gebildet hätte. Sobald aber die Maria Magdalena sich zu den beiden Jüngern gesellt und ihnen zuruft:

O zweifelt nicht! Aus Engelsmunde
Vernahm ich jenes hohe Wort —

so wird es klar, dass Johannes und Petrus von ihr die erste Kunde erhielten und sich auf »ihre«, nämlich der Maria Rede, bezogen, indem sie ihre Zweifel niederzukämpfen suchten. Bedenklicher wird freilich die Sache bei der Wiederholung dieser Worte, nachdem der Engel wieder selbst das Wort ergriffen hat, zumal nun auch der Chor sich daran betheiligt:

Wie sollen wir die Rede fassen,
Wie glauben, was sie hier gesagt.

Sollte also der Engel in der Vorstellung unserer Dichtung und ihres Componisten dennoch ein Femininum sein? Oder ist die Zwischenrede des Engels:

Dass doch der Menschen schwache Seelen
So leicht des Zweifels Macht bethört u. s. f.

eine Betrachtung beiseit —? Wir wollen uns durch die Musik über diese Unklarheit des Gedichtes erheben lassen und noch einen Blick auf den diesem grossen Ensemblestücke folgenden Schlusschor werfen. Zum Glück werden wir sogar noch vor dessen Eintritt über die soeben aufgestiegenen Zweifel aufgeklärt und zwar durch die Schlussworte des Engels selbst, aber leider zu spät:

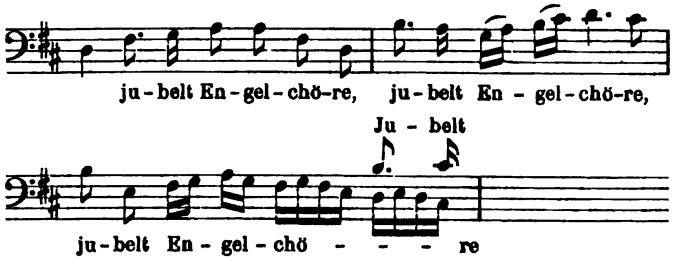
Glaubt ihr dem Weibe nicht,
Glaubt mir, dem Gottgesandten.
Schaut auf! schaut auf,
Der Herr ist auferstanden!

An diese Worte schliesst sich, Nr. 10, der Schlusschor unmittelbar voll und hell (D-dur) fortissimo an, mit dem Ausrufe »Auferstanden«! und mit dem durchklingenden Motive, welches auf die Erscheinung des Engels, seine Verkündigung gleichsam beglaubigend, zurückdeutet. In solchen geistreichen Combinationen liegt eine Hauptstärke unseres Autors und man muss dies um so mehr hervorheben, da die Art seiner motivischen Argumentation und Behandlungsweise keineswegs eine blosse Nachahmung bekannter Muster ist, sondern sich mit Freiheit und Sicherheit zu einem hohen Grade von Selbständigkeit erhebt. — Was den Schlusschor noch auszeichnet, ist ein Fugatosätzchen, welches, an sich gut eingerichtet und von wohlthuender Wirkung, dennoch als eine befremdende Erscheinung, wie etwa die eines Bettelmönches in den üppigen Festhallen eines schwelgerischen Banketts auffällt. Der Verfasser fühlte wohl selbst — aber freilich, wie es scheint, zu spät — dass in seinen Styl eine strenge Fuge schlechter-

dings nicht hineingehört. Denn er lässt diese Form nach einer einzigen übervollständigen Durchführung ebenso jäh wieder fallen, als er sie ergriffen hatte, wo der Bass mit dem Thema wie mit der Thüre ins Haus recht verwunderlich und fast plump hereinfällt. Man denke sich nur eine Durchführung auf die beiden Worte:

Jubelt Engelchöre!

und man wird begreifen, dass, da das Thema selbst schon eine Wiederholung dieser Worte enthält:



des an die strenge Form gebundenen Jubels nothwendig zu viel wird. Der folgende Satz:

Tief im Staube wird die Welt
Loben deinen Namen u. s. w.

lenkt beruhigend wieder in das Geleise der sehr gewandt und wirkungsreich gehandhabten freien Polyphonie ein, in welchem wir uns bisher durch das ganze Werk gern bewegten und heimisch fühlten und bis zum Schlusse des Ganzen haben wir schon wieder so viele fesselnde Eindrücke empfangen, dass der Schreck über die eintretende Drohung einer in diesem Werke höchst fremdartigen und ungehörigen strengen Fuge glücklicherweise schon vergessen ist, ehe das letzte Halleluja verklingt.

Man sieht aus Vorstehendem, dass »die Auferstehung« ein Oratorium im gebräuchlichen Sinne nicht sei, nach Form und Inhalt vielmehr der lyrisch-dramatischen Cantate nahetrete, wie weiter oben schon bemerkt wurde. Der Verfasser hat es versucht, seinen Gegenstand der heiligen Geschichte in das Gewand derjenigen musikalischen Ausdrucksweise zu kleiden, welche ihn und seine Kunstepoche beherrscht, in welcher er, seine unmittelbaren Vorgänger und seine strebsamsten und begabtesten Zeitgenossen ihre persönlichsten Erlebnisse, ihr Leid und Lust auszusprechen gewohnt sind. Er wagte es nicht, seinen Stoff in der Sprache derjenigen historischen Urkunden zu stylisiren, aus welchen derselbe geschöpft ist, sondern liess sich ein Gedicht daraus machen, das bei allen Vorzügen, die es haben mag, denn doch hinter der Sprache der Bibel zurückstehen muss. Hierin hat ohne Frage unser Verfasser sich geirrt. Denn so wie jede musikalische Kunstepoche ihre eignen Typen des Ausdruckes besitzt, die geschichtlich wohlbegründet und gleichberechtigt sind, wiewohl freilich nicht alle dieselbe Kraft und Mannigfaltigkeit erreichen; so wird auch die biblische Sprache, deren Kraft in der ewigen Bedeutung ihres Inhaltes liegt, sich jedem edlen musikalischen Style, wie er immer sich nach dem Geschmacke modificiren möge, unterlegen lassen und demselben sich assimiliren. Wäre es anders, so müsste man der Kirchenmusik, insofern sie sich an biblische Gegenstände anschliesst, jede Entwicklungsfähigkeit absprechen. Diese Ansicht aber kann wohl kein Vernünftiger behaupten. Wir wenigstens theilen sie nicht. Und eben deshalb begrüssen wir das angezeigte Werk als einen wohlgelungenen Versuch, einen biblischen Gegenstand, wenngleich in geborgtem Gewande, darzustellen, in der Ausdrucksweise einer musikalischen Schule, welche von solchen Stoffen bisher sich fast ängstlich fern gehalten, und in einer — wenigstens den äusseren Umrissen nach — mit Liebe, Gewandtheit und Gestaltungskraft ausgeführten verketzterten Form, nämlich in der Form des »Oratoriums«. Das »Oratorium« Heinze's ist mithin als eine neue (moderne) beachtenswerthe Erscheinung auf dem einschlagenden Gebiete kirchlicher Musik zu bezeichnen und verdient schon aus diesem Grunde, mehr aber noch wegen seiner eignen Schönheit weiteste Verbreitung, die sich (nebenbei gesagt) auch durch die besonders elegante Ausstattung des Clavierauszuges empfiehlt.

Aber zum Schlusse noch einige Fragen. Die Auferstehung ist als 42tes Werk G. A. Heinze's bezeichnet. Wer ist G. A. Heinze? — Wo lebt G. A. Heinze? — Was hat er geschrieben? — Seit Jahren hat Referent die Erscheinungen der Gegenwart nur selten einmal aus den Augen gelassen. Aber G. A. Heinze's Name begegnet demselben hier in seinem Op. 42 zum ersten Male. Sollte es nicht den meisten Lesern d. Bl. ebenso ergehen? Die geehrte Redaction wolle deshalb gefälligst obige Fragen mit wenigen Zeilen beantworten, damit auf das Dunkel, in welchem ein Werk, wie die »Auferstehung« gedieh, einiges aufhellende Licht falle. *)

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Das musikalische Leben erwacht auch hier, sobald die Sänger der Natur hinwegziehen oder sich der Winterruhe hingeben; und es ist früh genug in diesem Jahre erwacht. Als alte Bekannte begrüssen wir da unsere beiden grossen Gesangvereine, das Museum, den philharmonischen Verein und die Strauss'schen Quartette; auch Herr Henkel und seine Genossen haben die Fortsetzung ihrer vorjährigen interessanten Matinéen angekündigt. Einen Glück verheissenden Vorläufer oder Herold der Saison hatten wir in dem kleinen, aber genussreichen Concerte des Herrn C. Hallé im Theater. Das freilich sehr oft gehörte Es dur-Concert von Beethoven erschien unter solcher Meisterhand abermals neu und frisch. Er spielte noch einige kleinere moderne Sachen (Chopin und dgl.), aber nichts Schlechtes. Ich hebe dies um so lieber hervor, als es unter den Virtuosen immer noch viele giebt, die da meinen, wenn man den Classikern einmal die Ehre gegeben, so dürfe (oder gar müsse) man dann auch der Virtuosität ihr Recht lassen. Die leere Virtuosität aber hat gar kein Recht in der Kunst.

Einem Concerte der verbündeten Männergesangvereine (zum Besten der Mozartstiftung) konnte ich nicht beiwohnen. Es enthielt unter anderen Mozart'schen Compositionen auch dessen Clavierconcert in D (mit dem Larghetto in A), von Hrn. Wallenstein sehr fertig gespielt. Die zweite Abtheilung bildete eine Festcantate von Kuhn (aus Mannheim), welche, wie erzählt wird, mit rauschendem Beifalle aufgenommen wurde.

Die Museumsgesellschaft hat das erste ihrer zwölf Winterconcerte am 9. October gegeben. Beethoven's 8. Symphonie eröffnete dasselbe. Die 2. Nummer, »Der Sturm«, für Chor und Orchester von Jos. Haydn, war hier gänzlich unbekannt. Herr Kömpel spielte mit seelenvollem Tone und ausserordentlicher Wärme des Vortrags Spohr's Concert Nr. 8; doch gestehe ich,

*) Heinze ist in Leipzig geboren, Sohn eines Orchestermitglieds, ging dann nach England, wo er mehrere Jahre als Musiklehrer lebte, und ist jetzt Dirigent eines Gesangvereins in Amsterdam. Vergleiche auch die Notiz über das holländische Nationalmusikfest in Nr. 41. — Erschienen sind verschiedene Compositionen von ihm, soweit wir heute darüber Mittheilungen zu machen in der Lage sind, bei Roothaan und Comp. in Amsterdam: Männergesänge, Lieder mit Begleitung, Clavierstücke und ein Claviertrio. D. Red.

dass ich ihm fast für jedes andere desselben Meisters dankbarer gewesen wäre; jenes ist allzuoft bei uns gehört worden. Im Adagio und Fuge für die Violine allein (von Bach) bewährte sich Hr. Kömpel als Meister ersten Ranges. Er spielte die Fuge so, dass ein mit der Technik des Instrumentes nicht Vertrauter auf die Meinung kommen musste, hier sei gar keine Schwierigkeit zu überwinden. Gade's »Frühlingsbotschaft«, für Chor und Orchester, wurde sehr freundlich aufgenommen, und Schumann's »Beim Abschied«, für Chor und Blasinstrumente, musste sogar wiederholt werden. Die Ouvertüre zu Hamlet (ebenfalls von Gade), welche den Schluss bildete, fand trotz guter Ausführung wenig Anklang. Ich darf diesen Bericht nicht schliessen, ohne dem Chor sein wohlverdientes Lob zu spenden. Er bestand zum grössten Theile aus Mitgliedern des Cäcilien-Vereines und vereinigte Kraft und Fülle, Sicherheit und Präcision (namentlich auch in den Einsätzen) in so wohlthuender Weise, wie es in den Concerten des Vereins selbst selten gehört wird.

Leipzig, 28. October. β. Am 27. d. M. gab der Musikverein »Euterpe« sein erstes diesjähriges Concert. Das Programm wies, wir constatiren es sine ira, keine Zukunftsmusik auf. Die Symphonie aus C von F. Schubert und die Ouvertüre zu »Genoveva« von R. Schumann bildeten den instrumentalen Schwerpunkt des Abends, und wir wären mit der Wiedergabe dieser schwierigen Werke allenfalls zufrieden gewesen, wenn nicht die Bläser, besonders Oboen und Hörner, durch consequente Unreinheit uns jeden Genuss unmöglich gemacht hätten.

Eine begabte Dilettantin Frl. E. Wigand trug eine Arie von Gluck aus »Iphigenia in Tauris«, ferner »Doppelgänger« und »Nonne« von F. Schubert vor. Letztere Lieder mit der von F. Liszt instrumentirten Begleitung. Freude haben wir diesem Versuche wahrlich nicht abgewinnen können; die einfache, natürliche und doch so mächtig wirkende Clavierbegleitung des Meisters erscheint in dem neuen Gewande geschraubt, zudringlich und vorlaut, beeinträchtigt häufig die Singstimme und liefert einen bedauerlichen Beweis, dass das eigentliche Wesen, wir möchten sagen die innere Poetik des Schubert'schen Liedes Herrn Liszt nicht zu klarem Bewusstsein gekommen sein kann.

Herr D. Popper, fürstl. Hohenzollernscher Kammervirtuos, bekundete durch den Vortrag einer Phantasie von Goltermann und eines »Andante und Rondo« eigener Composition eine sehr bedeutende Technik und nicht geringere Geschmacklosigkeit. In dem Andante dieses Herrn fanden wir die uns neue Eigenthümlichkeit, dass es gar kein Thema aufzuweisen hat, sondern in einem vagen Herumschweifen ohne fassbares Ziel besteht; in dem trivialen und schablonenmässig gearbeiteten Rondo aber die Ueberzeugung, dass die Cello-Literatur durch Herrn Popper keine dankenswerthe Bereicherung erfahren dürfte.

— 30. October. *S. B.**) Das gestrige vierte Abonnement-Concert im Gewandhause brachte an Instrumentalwerken die erst am 12. März dieses Jahres (in dem »französischen Concert«) gespielte Semiramis-Ouvertüre von Catel und Beethoven's A dur-Symphonie. Jene war damals für Leipzig eine Novität (freilich eine sehr alte), und ihre rasche Wiederholung deshalb gerechtfertigt. Ihre Ausführung liess nichts zu wünschen übrig bis auf die nicht vollkommen reine Stimmung. Da bekanntlich die Blasinstrumente erst allmälig durch die Wärme höher werden, so sollten am Anfang eines Concerts die Streichinstrumente immer etwas tief gehalten werden. Die Beethoven'sche Symphonie in A gehört bereits zu jenen, die im Gewandhause nicht durchgängig gut klingen. Die Streichinstrumente müssten nahezu doppelt so stark besetzt sein, sollen sie nicht von den Trompeten und Pauken übertäubt werden. Das Tempo des Scherzo schien uns übertrieben schnell, das des Allegretto stand ebenfalls an der Grenze des Möglichen. Davon abgesehen, ging die Symphonie recht gut. — Das Hauptstück der ersten Abtheilung war F. Hiller's hier zum ersten Mal gehörte »Loreley« (Dichtung von Müller von Königswinter) für Soli, Chor und Orchester. Wir haben dieses Stück schon in Wien gehört (am 1. Decbr. 1861) und fanden jetzt den damaligen Eindruck bestätigt, wie auch die Aufnahme von Seite des hiesigen Publikums nur um einige Grade wärmer war als dort, was sich vor Allem daraus erklärt, dass dieses Stück sich für den kleinen Gewandhaussaal besser eignet, als für den grossen Redoutensaal in Wien. Die Chöre der Nixen und Rebengeister, auch der Gesang des Fischerknaben sind sehr glücklich erfunden und ansprechend; dagegen ist das, was die Loreley selbst zu singen hat, zu kleinlich gehalten und entbehrt jener dämonischen und doch verlockenden Gluth der Melodie, die hier offenbar walten und den Hörer mitreissen müsste. Die Situation, das Aeussere, ist vom Componisten sehr hübsch gezeichnet. Zuletzt fällt eine Stockung auf, da nämlich der Fischerknabe im letzten Moment noch viel zu lange Betrachtungen anstellt. — Die zwei Solopartien waren in die Hände eines Frl. Hedwig Decker aus Berlin und des Herrn Rudolph vom Dresdner Hoftheater gelegt. Erstere, welche vorher noch die Arie aus Haydn's Schöpfung »Auf starkem Fittige« gesungen hatte, war der zweiten Aufgabe nicht vollkommen gewachsen. Ihre Stimme, ein allerdings angenehmer Sopran, besitzt zu wenig Modulationsfähigkeit und Kraft, ihr Vortrag zu wenig Wärme und dramatische Lebendigkeit, um die Schwäche der Composition weniger fühlbar werden zu lassen. — Schliesslich ist noch die junge Harfenspielerin Frl. Helene Heermann aus Baden zu erwähnen, welche in der Hiller'schen Composition die Harfenpartie tüchtig ausführte und in einer Oberon-Phantasie von Parish-Alvars sich allein hören liess. Wir bedauern, dass sich die junge Künstlerin kein wirksameres Stück gewählt hatte; das eben genannte ist zu lahm und rhythmisch zu wenig belebt, um vergessen zu machen, dass die Harfe eigentlich kein Concertinstrument ist, namentlich für Solovortrag ohne Begleitung.

*) Wir bitten unsere geneigten Leser in unserm vorigen Concertbericht Spalte 744 Zeile 7 statt »Orchestik« Orchestrirung zu lesen.

Nachrichten.

Aus Freiburg im Breisgau wird uns gemeldet: Wenn schon die ganz vorzügliche Zusammensetzung der diesjährigen Oper durch unsern tüchtigen Capellmeister Herrn Dr. Muck alle Anerkennung verdient und auch fand, so hat uns derselbe durch Vorführung des ausgezeichneten Violinvirtuosen Herrn August Kömpel zu ganz besonderem Danke verpflichtet. Dass Herr Kömpel ein Virtuose in der edelsten Bedeutung dieses oft missbrauchten Wortes ist, brauche ich Ihnen nicht mehr zu sagen, seine Erfolge sind hinlänglich bekannt. Der vorzügliche Künstler trug in dem leider vereinzelt bleibenden Concert zwei Stücke vor: das grosse Mendelssohn'sche Concert in E-moll und das achte Violinconcert von Spohr (Gesangsscene). In beiden Piècen zeigte derselbe jene feine Nüancirung, jenen innigen Schmelz des Ausdruckes, welcher unwiderstehlich hinreisst. Das Orchester unter Herrn Dr. Muck's bewährter Führung übertraf sich in der Begleitung diesesmal selbst, was nicht nur von allen anwesenden Kunstkennern, sondern auch von Herrn Kömpel selbst rühmend anerkannt wurde.

Bei der Feier der Leipziger Völkerschlacht in Bremen fand im Dom eine religiöse Feier mit Musik statt, an welcher sich die Singakademie, der Domchor und das bei Oratorien gewöhnliche Orchester (zusammen 300 Mitwirkende) betheiligten. Den Festzug in die Kirche begleitete der Festmarsch aus Athalia von Mendelssohn. Dann wurde ein von C. Reinthaler für diesen Zweck componirtes Tedeum ausgeführt, über welches die Weser-Zeitung vom 19. October eine sehr ausführliche und lobende Recension enthält.

In den musikalischen Soiréen, welche Anfangs October im Cursaal zu Baden-Baden stattfanden, wirkten mit: Frau Rudersdorff (Gesang), Herr Mortier de Fontaine (Piano), Herr Aug. Wilhelmj (Violine), Herr A. Batta (Violoncell) und Herr Vivier (Horn). Die Programme waren sehr »gemischt«.

Dem in Köln anwesenden Generalmusikdirector Hrn. Fr. Lachner wurde von dem dortigen Männergesangverein am 26. October eine grosse Serenade gebracht.

Opernnachrichten. J. Abert's Oper »König Enzio« ist bisher in Stuttgart, Carlsruhe und Mannheim mit Erfolg zur Aufführung gekommen. Eine Stimme, die sich in der Niederrh. Musikzeitung über dieses Werk lobend ergeht, erklärt von vornherein, der Componist wandle in den Spuren Wagner's und Meyerbeer's; »Hingabe an Vorbilder« sei der unvermeidliche Weg für das schaffende Talent. Prof. Bischoff stellt in einem Nachtrag der Redaction das Anlehnen an Wagner in Abrede und macht in Bezug auf den Text folgende gewiss richtige und unsere in Nr. 21 des 3. Jahrgs. der Deutschen Musik-Zeitung niedergelegte Meinung bestätigende Bemerkung: »Die Einführung einer Art dämonischen Elementes in der Person des Todtenbeschauers Gaddo, der wegen einer früher von Enzio an ihm begangenen Grausamkeit Rache gegen ihn brütet und ihn verräth, können wir nicht für eine glückliche Erfindung halten, da, wenn Enzio ihn, den im Kampfe Gefangenen, nebst 299 Gefährten hat ans Kreuz schlagen lassen, diese That wahrlich nicht geeignet ist, die Theilnahme für Enzio zu steigern. Ueberhaupt leidet der Text als Drama daran, dass das Interesse der Zuschauer sich auf Niemanden concentriren kann, indem einerseits von der Herrlichkeit der Hohenstaufen viel geredet wird, aber keine That durch sie geschieht, und andererseits sie als Gewaltherrscher dargestellt werden, indem der Zuhörer durch die Chöre der Bologneser für die »Freiheit und das Recht« der italienischen Republiken »gegen der Unterdrücker Hand« begeistert werden soll.«

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 30. October: »Ein' feste Burg ist unser Gott« etc. von Doles, in 2 Theilen. Kirchenmusik am 31. October: Psalm 24 von Fr. Schneider.

C. Reinecke's kürzlich aufgeführte Symphonie, sowie das von demselben zunächst für die Gedenkfeier der Leipziger Völkerschlacht componirte Te Deum werden bei Breitkopf und Härtel erscheinen.

ANZEIGER.

[236] In meinem Verlage sind erschienen:

Berens, H., Op. 74. **Miniaturbilder.** 6 Improvisationen am Pianoforte. 20 Sgr.

—— Op. 76. **Haideröslein.** Clavierstück. 12½ Sgr.

Beständig, O., Vater unser für Mez.-Sopran mit Begl. des Harmonium oder Pfte. und Violoncello (ad libitum). 10 Sgr.

Biehl, A., Op. 23. Nr. 1. **Romanze** für Pianoforte. 10 Sgr.
- 2. **Impromptu** für Pianoforte. 10 Sgr.

—— Op. 24. **Polka** in As für Pianoforte. 12½ Sgr.

Buschmann, W., Elégie et Polka. Deux pièces de Salon pour Piano. 12½ Sgr.

Canthal, Aug. M., Op. 261. **Wallenstein's Thekla.** Dram.-musikal. Charakterbild für Pianoforte. 12½ Sgr.

Exercier-Märsche des IV. Bataill. — Clemens-, Louisen-, Alexandra-, Kampfgenossen-Marsch. à 5 Sgr.

Friedrich, F., Op. 105. **Alpenröschen.** Idylle für Pfte. 7½ Sgr.

—— Op. 106. **Gitana.** Mazourka de Salon. 12½ Sgr.

Gröschel, W., Op. 1. **Als ich an Deiner Seite sass. Die allerschönsten Sterne.** 2 Lieder mit Pianoforte-Begleitung. 12½ Sgr.

Haydn, Jos., 15 Violin-Quartette für Pianoforte à 2 ms., eingerichtet von Conrad Berens.

Nr. 4. Fdur.	(Leipzig. Cah. 10 Nr. 2.)	à 15 Sgr.
- 5. Dmoll.	(Leipzig. - 6 - 1.)	
- 6. Cdur.	(Leipzig. - 14 - 3.)	
- 7. Gdur.	(Leipzig. - 14 - 1.)	
- 8. Hmoll.	(Leipzig. - 11 - 2.)	
- 9. Esdur.	(Leipzig. - 17 - 3.)	

Hirschfeld, H., Op. 2. **Das Zigeunerkind. Die Entsagende. Blümleins Traum.** 3 Lieder f. eine Singstimme m. Pfte. 12½ Sgr.

Krug, D., Op. 172. **Album** des photographies des compositeurs célèbres. Ser. II.

Nr. 13. Händel. Rinaldo-Arie.	à 12½ Sgr.
- 14. Marschner. Barfüssler-Mönch.	
- 15. Benedict. Rose von Erin.	
- 16. Donizetti. Lucrezia.	
- 17. Haydn. Die Schöpfung.	
- 18. Halevy. Guido und Ginevra.	

Lappe, P., Op. 10. **Aufforderung zur Freude.** Walzer-Arie mit Begleitung des Pianoforte. 10 Sgr.

Michaelis, Th., Op. 14. **Hamburgs Auferstehung.** Grosses militärisches Marsch-Potpourri für Pianoforte. 15 Sgr.

—— Op. 15. **Patti-Polka** für Pianoforte. 7½ Sgr.

Seeligmann, J., Sparkling Eyes (Funkelnde Augen). Capricietto für Pianoforte. 7½ Sgr.

Thieriot, F., Op. 8. **Sieben Lieder** f. eine Singstimme m. Pianoforte-Begleitung. Heft I. **Warnungsruf. An die Natur. Die ganze Welt.** 12½ Sgr. — Heft II. **Morgenwanderung. Weisung. Gott grüss dich. Bitte.** 12½ Sgr.

—— Op. 9. **Quartett** für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Emoll. 2 Thlr. 5 Sgr.

Wurda, J., Op. 36. **Ich und die Blume.** Lied für Sopran mit Pianoforte-Begleitung. 7½ Sgr.

—— Op. 37. **Steyrische Heimathslust.** Lied mit Pfte. 5 Sgr.

Hamburg.

Ernst Berens.

[237] **Neue Musikalien**

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. van, Op. 87. **Trio** für 2 Violinen u. Bratsche nach dem Trio für 2 Oboen und englisches Horn	—	25
Bosen, Fr., Frühlingsmorgen. Duett für 2 Soprane mit Begleitung des Pianoforte	—	15
—— **Drei Gesänge** für eine Bariton- oder Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	25
—— **Das Irrlicht. Ein Traum. Der Felsenbach.** 3 Notturnos für das Pianoforte	1	—
—— **Bluette** pour Violon avec accompagnement de Piano	1	—
Chopin, Fr., Mazurkas für das Pianoforte. Einzel-Ausgabe: Nr. 7—26 à 5 bis	—	12½
—— **Notturnos** für das Pianoforte. Einzel-Ausgabe: Nr. 1 bis 13 à 7½ bis	—	12½
David, Ferd., Violinschule	6	—
Duvernoy, J. B., Op. 259. **2 Fantaisies** sur des motifs favoris de l'Opéra: Un Ballo in Maschera de Verdi pour le Piano. Nr. 1. 2 à	—	20
Müller Sohn, A., Op. 7. **Liebesfrühling.** Eine Liederreihe von Fr. Rückert für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 1. Heft 1 Thlr. 2. Heft	1	5
Müller, R., Op. 15. **Festgruss der Sänger Leipzigs an die deutschen Turner beim dritten deutschen Turnfeste** für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Klavierauszug und Singstimmen	—	10
Schubert, F. L., Charakteristische Tonbilder aus der Oper Lohengrin von R. Wagner. Vier Transcriptionen für das Pianoforte zu 4 Händen	1	—
Wagner, R., Tristan und Isolde. Klavierauszug ohne Worte von A. Horn	7	—

[238] Im Verlage von **Falter und Sohn** in **München** ist soeben erschienen:

Sinfonie

(Nr. 2 in E.)

für grosses Orchester

von

Th. Täglichsbeck.

Op. 48.

Partitur 4 Thlr. — Orchesterstimmen 6 Thlr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. November 1863. **Nr. 46.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor. — Beethoven's theoretische Studien. Von G. Nottebohm (Fortsetzung). — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor

mit deutscher Uebersetzung der Texte von Fanny v. Hoffnaass und Heinrich von St. Julien. Herausgegeben von Julius Jos. Maier. 3 Hefte. Breslau, Leuckart. Preise: 1. Heft Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Sgr., Stimmen apart 25 Sgr. — 2. Heft: Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Sgr., Stimmen apart 1 Thlr. — 3. Heft: Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Sgr., Stimmen apart 1 Thlr.

S. B. Diese verdienstvolle Ausgabe eröffnet dem deutschen Publikum den Einblick in eine der Zeit nach ziemlich entfernt liegende, daher wenig bekannte, aber merkwürdig ausgebildete Culturstufe der Tonkunst. Ja nach den vorliegenden Madrigalen aus der Zeit von ca. 1590—1630 scheint es, als habe England damals in seiner höchsten musikalischen Blüthe gestanden, sofern von der schaffenden Kunst die Rede ist, und nur seine eingebornen Talente in Betracht kommen.

Das Madrigal, unter welchem man in der Poesie ein kleines Schäfer- oder Liebesgedicht versteht, bezeichnete in der ältern Musik bekanntlich einen kurzen vier- oder mehrstimmigen Chorsatz mit weltlichem Text. Es war die Form, in welcher die Componisten lyrische Empfindungen mit Tönen bekleideten, ehe die Form des einstimmigen Gesanges mit Begleitung eines Instruments aufgekommen war. Die Scheidung der Kunst-Musik in polyphone und homophone ging erst später vor sich. Nun muss es nach heutigen Begriffen freilich vorerst sonderbar erscheinen, wenn Worte, wie z. B.: »Ein Blick, ein Kuss von dir, ja selbst der Tod mit dir wär' höchste Wonne mir,« — oder: »Sie nur allein erschien mir schön, ich konnt' für sie nur glühn« und dergl., statt von einer Stimme, von einem ganzen 4—6stimmigen Chor und etwa in canonischer Form gesungen werden. Wohl ist nicht bei allen Texten, die hier vorliegen, die Sache so auffallend, — manche enthalten so allgemeine Stimmungen, dass ganz wohl eine Vielzahl, als von denselben beherrscht, sie gleichzeitig in Tönen ausdrücken kann; auch wissen wir wohl, dass in neuester Zeit, da auch die Form des heutigen »Liedes« nahezu erschöpft ist, die Componisten wenig Bedenken tragen zum »Chorliede« in Fällen zu greifen, wo man meinen sollte, der Text sträube sich auf das Entschiedenste dagegen. Gleichwohl behält die Sache etwas Fremdartiges und wir können daher dem geehrten Herausgeber, Herrn Jul. Maier (Conservator an der kgl. Hofbibliothek in München) nicht ganz beipflichten, wenn er im Vorworte seine Verwunderung darüber ausspricht, dass die Gesangvereine »die älteren weltlichen Vocalwerke ignorirten«, da doch »gerade sie dem Verständnisse der Sänger und Hörer näher gelegen« hätten. Unserem heutigen Gefühl, an welches die praktische Ausführung und Neubelebung dieser älteren Kunst doch anzuknüpfen suchen muss, scheint im Gegentheil die kirchliche Musik der Alten insofern näher zu liegen, als man von ihr eine gewisse Objectivität zu verlangen gewohnt ist, die sich am natürlichsten im Chorgesange ausspricht, während für den Ausdruck des Subjectiven andere Formen der Musik passender erscheinen.

Doch bezieht sich das Gesagte nur auf das Verhältniss der Musik zu den Texten; die Musik selbst, das müssen wir dem Herausgeber ohne Weiteres einräumen, steht unserem Verständnisse sehr nahe, ja einige der vorliegenden Madrigale klingen in der That »geradezu zeitlos«.

Diese Eigenschaft des all-Verständlichen, nicht Veraltenden liegt vorwiegend in der Art der Melodik. Wenn bei älteren Musikstücken aus dieser, und noch späterer Zeit von Melodik die Rede ist, so versteht es sich wohl von selbst, dass man dabei nicht an jene Art derselben denken darf, wie sie sich aus der Homophonie entwickelte, nämlich nicht an eine solche, die, auf möglichst wenig Akkorden beruhend, jeden einzelnen gleichsam ausschmückt, seine Theile entweder unmittelbar hinter einander hören lassend, oder mittelbar sie mannigfach durch Zwischennoten (Durchgänge) verbindend. Die melodische Gestaltung unserer englischen Madrigale scheint sich der altdeutschen zu nähern, wo das Wort, wenn wir so sagen dürfen, sich sogleich in Ton verwandelt, während bei den Italienern der Text eigentlich mehr untergelegt, als Grundlage bildend erscheint. Es ist der alte Gegensatz: der Italiener ist vorerst Melodiker und dann kommt das Wort in Betracht; der Deutsche ist vor Allem Declamator. Verliert durch dieses letztere Bestreben die Melodie an sinnlichem Reiz, so gewinnt sie auf der anderen Seite unermesslich an geistiger Bedeutsamkeit; das Gemüth wird in Mitleid gezogen, indem es seine feineren und tieferen Regungen, seinen Antheil am Einzelnen, in den steigenden und fallenden, ruhig auf- oder abgehenden, oder keck und heftiger springenden Intervall-Schritten u. s. w. wieder zu erkennen vermag. Daher in der älteren deutschen Musik beinahe durchgängig jede Sylbe ihren einen Ton hat, während der Italiener stets solfeggirt und keine Note einfach lassen kann. Selbst die Kirchenmusik, z. B. Allegri's Miserere, wie es auf dem

Papier steht, ist ihm viel zu langweilig; er umgiebt es daher, zu jedes guten Deutschen Entsetzen, mit mannigfachen Melismen (melodischen Zierrathen).

Wie weit diese allgemeine Bemerkung über italienische und deutsche Vocalmusik sich auch auf unsre Madrigale anwenden lässt, wäre einer speciellen Untersuchung werth. Doch würde das eine genauere Bekanntschaft, namentlich mit italienischen Madrigalen, voraussetzen, als wir augenblicklich besitzen.

Was die Harmonik betrifft, so finden wir hier in rein akkordischer Beziehung zwar nur das Material der älteren Kirchenmusik überhaupt: Dreiklänge, Sextakkorde, Quarten- und Nonenvorhalte (selten Sexten); die Dominantseptime erscheint nur als gebundene Dissonanz. Aber in Bezug auf Modulation und Tonsystem begegnet man einer vorgeschrittenen Ausbildung, die für jene Zeit und für das entlegene England Wunder nehmen muss: Keine Spur von Kirchentonart, alles entschieden Dur oder Moll, die Ausweichungen bei Dur-Sätzen in die Oberdominante, bei Moll-Sätzen in die Parallele, sind ganz feststehend. Ueberhaupt ist das Berühren des ganzen Kreises der verwandten Tonarten nicht selten. Nur wenige Nummern der Sammlung sind gänzlich modulationslos (z. B. Nr. 8 im 2. Heft). Ueber die vielen Querstände (wenn z. B. der Tenor im D dur-Akkord mit fis endigt, und der Alt darauf mit f des D moll-Akkords eintreten soll) hat der Herausgeber in seinem Vorwort richtig bemerkt, dass nach der damaligen Theorie chromatische Schritte unzulässig waren, also gerade der Querstand für das Richtige galt. Ob der chromatische Schritt im Sopran in Nr. 15 authentisch ist, wissen wir nicht,*) halten aber das gis eigentlich für unnöthig, da der Satz doch nach E-moll lenkt. Gegenüber der sonstigen Strenge in Bezug auf Festhaltung einer tonischen Tonart ist ein Madrigal auffallend (Nr. 6), welches in D-dur beginnt und in A-dur schliesst. Sehr frappante Modulationen finden sich mitunter; so in Nr. 13 von H-moll nach C-dur, und in Nr. 16 die Eintritte von B-dur nach D- und G-dur. — In der Stimmführung kommen viele einfache und doppelte Durchgänge vor, selbst Wechselnoten, obwohl selten. Ueber die Behandlung der Stimmen lässt sich im Allgemeinen nur bemerken, dass der Satz bald im einfachen und, wenn auch seltener, gleichen Contrapunkt sich bewegt; bald, was am häufigsten, imitatorisch gehalten ist. Strenger Canon und Fugenartiges findet sich nicht. Die Stimmen treten zumeist in freier Nachahmung ein, worin aber die betreffenden Componisten eine ungemeine Leichtigkeit und Natürlichkeit der Erfindung an den Tag legen.

Der Rhythmus, im Allgemeinen der Declamation des Worts dienend, wird nur in einigen Madrigalen, namentlich in den vier Tanzliedern von Morley, selbständig wirkend. Dort, wo sich die Stimmen beständig ablösen und imitiren, ergiebt sich hieraus die rhythmische Lebendigkeit. Der Periodenbau, zumeist der Construction des textlichen Satzgefüges dienend, zeigt oft grosse Feinheit. Man vergleiche Nr. 3 mit der schönen Anordnung 2×4 | 4, oder so ausgedrückt: 8 Takte (einfache Periode), 4 Takte (Pointe).

Ueberhaupt ist das Interessanteste und Reizendste in diesen Compositionen eigentlich die Behandlung des Textes. Abgesehen von der fast durchgehends auffallenden Charakteristik der Töne, Tonarten, Bewegung u. s. w., muss man sich wundern über die schöne Anordnung der Musik nach den Texteszeilen und über den Reichthum an sprechenden Motiven, die, untereinander immer rhythmisch verschieden, jedesmal dem Texte völlig entsprechen; — freilich fällt hier ein Theil des Verdienstes auf die Uebersetzer, welche ihre Sache ganz vortrefflich gemacht haben, so weit sich dies bei mangelnder Kenntniss des englischen Originaltextes behaupten lässt.

Nach alledem muss man dem Herausgeber und seinen Mitarbeitern grossen Dank sagen und darf sich der Hoffnung hingeben, dass unsere Concertrepertoirs bald durch diese Sachen eine Bereicherung erfahren werden.

Wir wollen nun noch eine kurze Uebersicht der Sammlung geben und ein Beispiel zur näheren Erläuterung des oben Gesagten anführen.

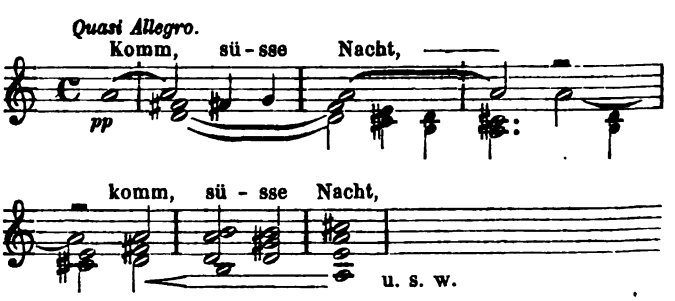
Unsere Sammlung enthält 19 Madrigale in 3 Heften vertheilt. Darunter sind 8 von John Dowland (1597), 6 von Thomas Morley (1594), dann je eins von John Bennet (1599), John Ward (1608), Thomas Tallis († 1585), Thomas Weelkes (1600) und John Wilbye (1609).

Natürlich sind nicht alle 19 von gleicher Schönheit und gleichem Werth. Das erste Heft (6 Madrigale enthaltend) hat uns am meisten angezogen, in den andern 2 Heften scheint uns nur Einzelnes bedeutend. So im 2. Hefte das erste Tanzlied von Morley (das zweite steht in Moll; wir sehen den Grund nicht) und Nr. 13. Geradezu langweilig und nicht würdig der Aufnahme scheint uns im 3. Heft Nr. 14; auch Nr. 9 im 2. Heft finden wir wenig interessant. In Nr. 16 stören die Pausen zwischen den Verszeilen und trotz der starken Uebergänge klingt das Ganze etwas lahm. Dagegen sind wieder die Tanzlieder des 3. Heftes sehr hübsch und Nr. 19 ist ein sechsstimmiges Cabinetsstück, würdig einer genaueren Analyse, zu welcher wir es denn auch unter allen wählen wollen.

Das Gedicht lautet folgendermaassen:

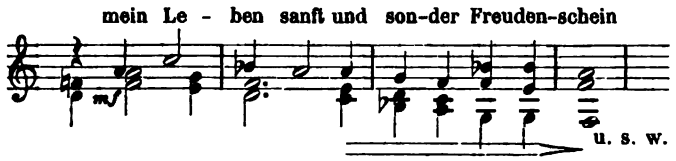
Komm, süsse Nacht, Vertraute meiner Pein,
Du Freundin meiner schwermuthvollen Klage,
Mein Leben, bleich und sonder Freudenschein,
Nimm hin das Opfer meiner Schmerzenstagé,
Komm, süsse Nacht!
Mein Schmerz sich immer legt,
Wenn ich dir meines Lebens Qualen sage,
Und wenn dein Schweigen Alles sanft bedeckt,
Dann kommt die Stunde meiner stillen Klage.

Die ersten zwei Zeilen fliessen in 34 Takten Musik sanft dahin, fast durchaus in stufenweisen Schritten; nur bei den Worten »Du Freundin« u. s. w. sind hie und da ausdrucksvollere melodische Erhebungen angewendet. Wir setzen die sieben ersten Takte im Auszug her:

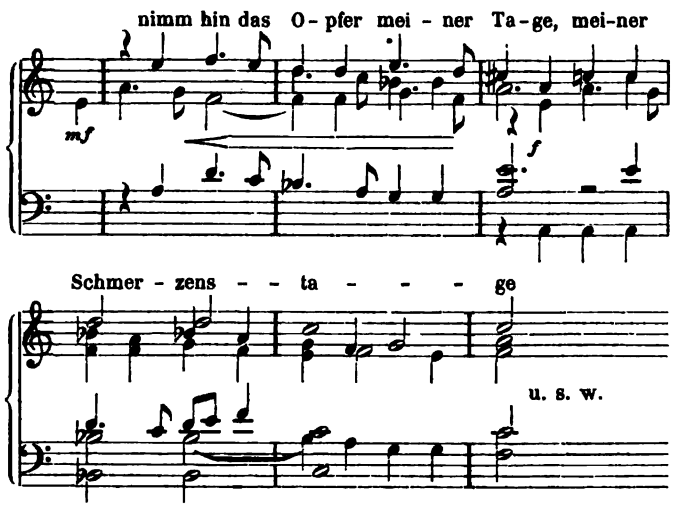


Die Modulation bewegt sich hierauf zwischen D-dur, A-dur und G-dur, und der Satz endigt mit einer Halbkadenz auf A. Mit der dritten Zeile: »Mein Leben, bleich« u. s. w. tritt ein entschieden neues Motiv auf, in Moll beginnend und sich ruhig nach Dur wendend:

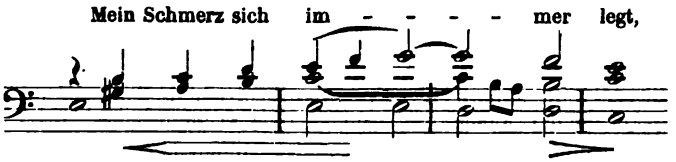
*) Herr Maier hat bei dieser Ausgabe einen vorwiegend praktischen Zweck gehabt, nämlich den, die Sache zur Ausführung zurecht zu legen; er hat demnach Manches geändert. Hätten sich beide Zwecke, der historische und praktische, nicht vereinigen lassen?



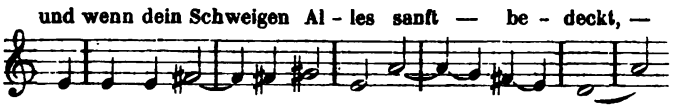
worauf, nach 8 Takten, die vierte Zeile sich anlässt wie folgt:



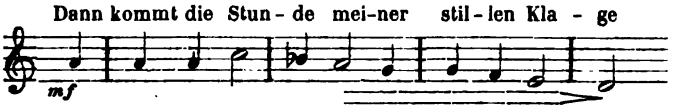
und zwölf Takte in Anspruch nimmt. Dieser Satz bewegt sich in D-moll und F-dur, zuletzt wieder in D-moll und schliesst in D-dur, woran sich ganz sanft das »komm, süsse Nacht« anknüpft, etwa 20 Takte. Die sechste und siebente Zeile bilden zusammen wieder eine Gruppe (von 23 Takten), welcher folgendes Motiv zu Grunde liegt:



Die achte Zeile spricht sich in 16 (17) Takten canonisch aus. Hier blos das melodische Motiv:



Dieser Satz schliesst in D-dur ab, aber mit dem 2. Viertel desselben Takts tritt in D-moll das Motiv der 3. Zeile rhythmisch etwas verändert auf, immer in mehr oder weniger freier Nachahmung:



Dieser letzte Absatz bewegt sich in D-moll, schliesst aber sanft in D-dur ab.

Wir finden ein ungemein feines Gemüthsleben in diesen Tönen dargestellt. Mit ganz einfachen Ausdrucksmitteln wird dieses Ziel erreicht; ganz kleine Nüancen der melodischen Schritte, verbunden mit rhythmischer Mannigfaltigkeit und entsprechendem Tonart-Wechsel dienen dazu in sinniger Weise.

Wir müssen es nunmehr dem Leser überlassen, sich in ähnlicher Art von den übrigen Madrigalen Rechenschaft zu geben; er wird unsern Anfangssatz in der Mehrzahl derselben bestätigt finden, dass nämlich hier eine zu seltener Ausbildung gelangte Culturstufe vorliegt.

Schliesslich bemerken wir noch, dass der Herausgeber den praktischen Zweck dieser Sammlung: die veröffentlichten Madrigale den Gesangvereinen zurecht zu legen, in sehr angemessener Weise durch Vortragszeichen erreicht hat. Somit können wir nur wünschen, dass diese reizenden Musikstücke zur Freude und Belehrung aller Theilnehmenden recht fleissig gesungen werden möchten.

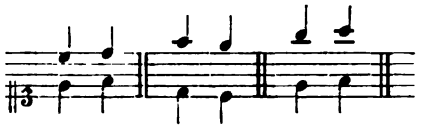
Beethoven's theoretische Studien.

Von G. Nottebohm.

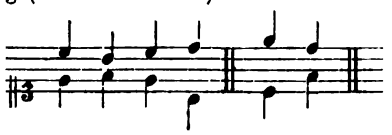
(Fortsetzung.)

Einleitung zur Fuxischen Lehre vom Kontrapunkt.

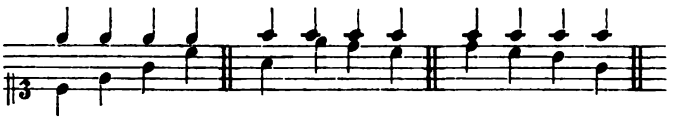
Die Bewegung ist die Fortschreitung von einer Stimme zur andern. Sie ist dreierlei: gerade Bewegung (motus rectus), wenn zwei Stimmen zugleich fallen oder steigen,



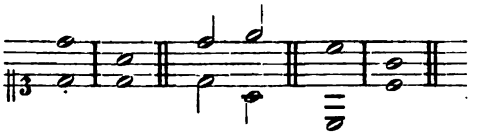
steigt eine Stimme indem die andere fällt, so heissts die Gegenbewegung (motus contrarius)



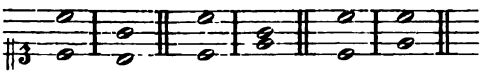
Die schräge, vermischte oder Seitenbewegung (motus obliquus), wenn nämlich eine Stimme steigt oder fällt indem die andere auf ihrer Stelle bleibt. [1])



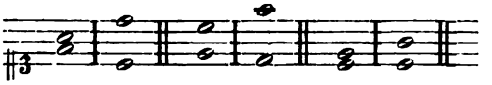
Der Gebrauch dieser Bewegungen ist in folgenden 4 Regeln enthalten. (Siehe NB.) 1) Von einer vollkommenen Konsonanz zu einer andern vollkommenen geht man entweder durch die widrige oder Seitenbewegung.



2) Von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen durch alle drei Bewegungen (oder von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen durch alle 3 Bewegungen).

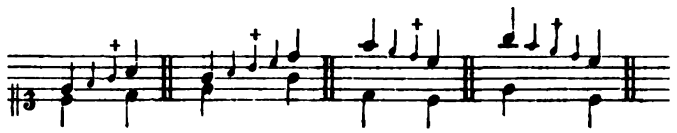


3) Von einer unvollkommenen K. zu einer vollkommenen durch die widrige oder Seitenbewegung.

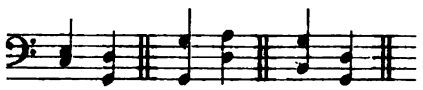


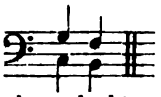
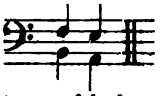
1) Beethoven's Vorlage bis hierhin: Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen« (1791) § 28. 2) Beethoven's Vorlage: Fux' »Gradus ad Parnassum«, übersetzt von Mizler, S. 60 und 61.

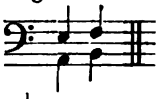
Hierbei wird die widrige oder Seitenbewegung deswegen angerathen, weil sonst verdeckte 5ten und 8^{ven} entstehen.

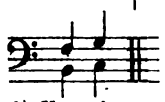


Sie sind jedoch eher in den Mittelstimmen unter sich und gegen den Bass als in der Oberstimme gegen den Bass erlaubt, weil bei der letztern auf eine genaue Reinigkeit und auf den guten Gesang hauptsächlich gesehen werden muss. Folgende verdeckte Quinten können auch in den äussersten Stimmen angehen.

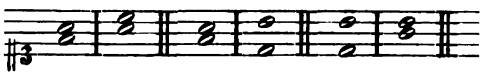


Zwei offenbare Quinten von verschiedener Art können auf einander folgen. Nemlich, im Heruntergehen kann in allen Stimmen auf eine reine 5te eine falsche folgen  , aber die Folge einer reinen 5te auf eine falsche erlaubt man nur aus Noth und nicht leicht in den äussersten Stimmen; 

im Heraufgehen ist die Progression von einer[3]) 5te zur falschen besser  als von einer falschen zur reinen.

 Beide Arten gehören in die Mittelstimmen.[4])

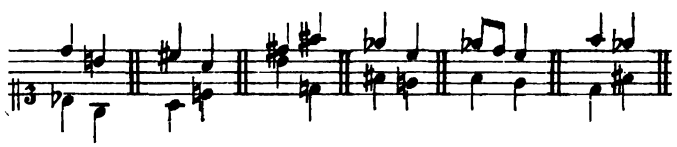
4) Von einer unvollkommenen K. zu einer andern unvollkommenen durch alle 3 Bewegungen



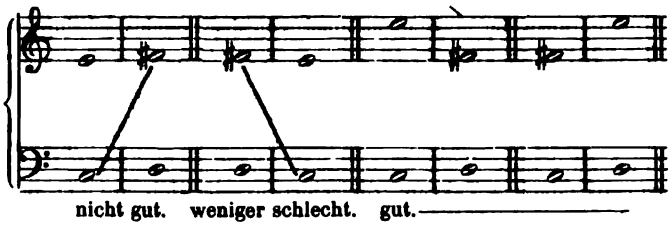
NB. Eigentlich nur 2 Regeln:

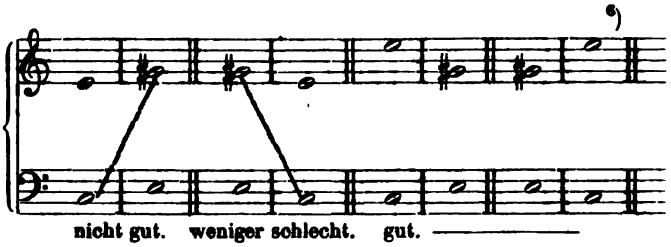
1) von einer vollkommenen K. zu einer andern kann man nur durch die widrige oder Seitenbewegung gehen — eben so von einer unvollkommenen K. zu einer vollkommenen — 2) von einer vollkommenen K. zu einer unvollkommenen durch alle drei Bewegungen, eben so von einer unvollkommenen K. zu einer andern unvollkommenen. —[5])

Der Querstand (unharmonischer böser Querstand), relatio non harmonica, bedeutet gewisse Fortschreitungen zweier Stimmen, welche zwar einzeln oder an sich gut sind, aber in Verbindung mit andern eine unangenehme Wirkung thun — so wie hier, wo in jeder Stimme eine andere Tonart zu Grunde liegt

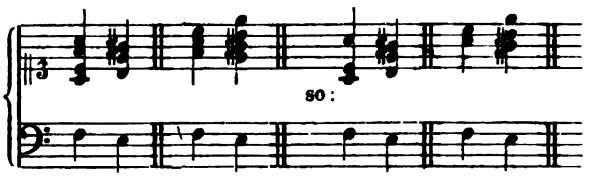


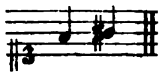
3) Fehlt das Wort »reinen«. 4) Vorlage: Ph. E. Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.« Zweiter Theil, 2. Cap., 1. Abschnitt, § 18—23. 5) Vorlage ?.





Doch nimmt mans nicht mehr so genau. Jedoch in dieser Fortschreitung



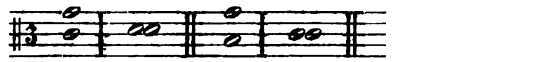
dürfte man die 8^{ve} nicht verdoppeln, weil diese Fortschreitung hier  unmelodisch wird.[7])

Von den Gattungen des Kontrapunkts.

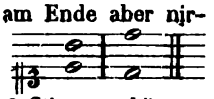
Erste Gattung. Note gegen Note, de nota contra notam. Hierbei sind erstens die 4 Regeln zu beobachten, dann soll man mehr unvollkommene als vollkommene K. anbringen, ausgenommen am Ende, wo allzeit eine vollkommene K. sein muss. Steht der schlechte Gesang (cantus firmus) unten, so nimmt man zu der vorletzten Note die grosse Sexte, steht er aber oben, die kleine Terz. — [Folgen die Beispiele aus Fux' Gradus ad parnassum in der Uebersetzung von Mizler, Tab. II. Fig. 3, 4, 5, 6, 9, 10. Zu dem letzten Beispiel, Tab. II, Fig. 10, Takt 6 und 7, macht Beethoven die Bemerkung:] Der Sprung vom fa zum mi, oder der Sprung der übermässigen Quarte oder des Tritons, wird hier verboten, da er schwer zu singen und übel klingt. Das Sprüchwort der Alten: mi wider fa ist der Teufel in der Musik, mi contra fa est diabolus in musica. [Folgen die Beispiele aus Fux, Tab. II, Fig. 11 und 12. Zu dem letzten Beispiel macht Beethoven die Bemerkung:] Da man wider die Regel hätte in der geraden Bewegung gehen (müssen) von der 4. Note bis zur siebenten, so setzte man den Kontrapunkt höher als den schlechten Gesang. — [Folgt das Beispiel aus Fux, Tab. II, Fig. 13, wobei Beethoven in Bezug auf Takt 9 und 10 bemerkt:] Der Sprung der grossen Sexte ist hier verbothen, als da alles leicht zu singen sein muss.[8]) [In Bezug auf Takt 10 und 11 wird bemerkt:] Die alten Tonlehrer verbieten diese Oktave, Ottava battuta, auf deutsch Streichoktave; sie ist diejenige, die auf einen guten Streich oder Schlag kommt; sie ist besonders nicht erlaubt, wenn die Oktave so beschaffen wie hier, dass die untere

6) Vorlage: Türk § 40. — Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (1774), 1. Theil, S. 139 und 140. 7) Vorlage: Ph. E. Bach's »Versuch«, II. Theil, 2. Cap., 1. Abschnitt, § 35. 8) Vorlage: Fux, S. 64, 65, 66, 71, 72.

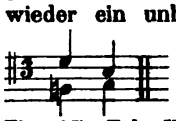
Stimme eine Stufe hinauf geht, die obere aber durch verschiedene Stufen herunter springet. Jedoch nur im zweistimmigen Satz; im dreistimmigen geht sie schon mit, im vierstimmigen noch besser und selbst im doppelten Kontrapunkt zu brauchen.[9]) Dieser Einklang



ist in dieser Gattung des Kontrapunkts nur am Ende aber nirgends in der Mitte erlaubt. Diese Oktave

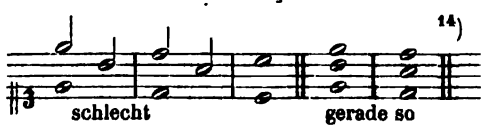


ist erlaubt.[10]) In der Composition von 4, 8 Stimmen können dgl. wie Ottava battuta kaum vermieden werden. [Nun folgt das Beispiel aus Fux, Tabelle II, Fig. 16. In Bezug auf den 1. Takt bemerkt Beethoven:] Die Alten erlauben den Sprung vom Einklang zu einer andern Konsonanz nicht; jedoch erlaubt dieses Fux hier, weil dieser Sprung aus einem Theile des schlechten Gesangs C. F. besteht. [In Bezug auf den 11. Takt wird bemerkt:] Die kleine Sexte ist hier gesetzt, indem im Singen fa gern hinunter gehet, mi aber gerne hinauf, ausserdem würde wieder ein unharmonisches Verhältniss entstehen.[11])



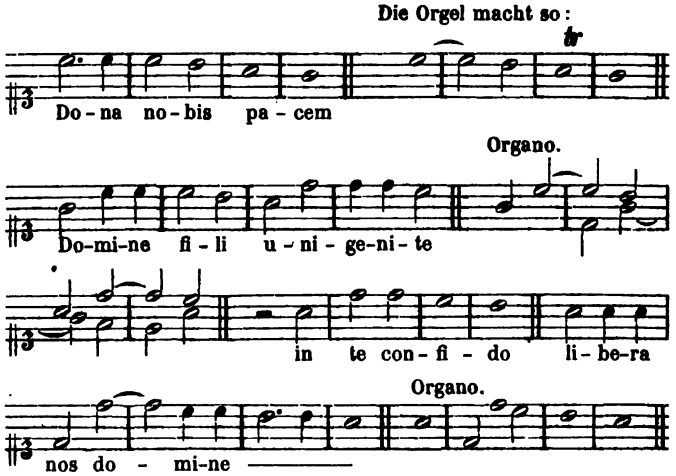
[Nun folgen noch die Beispiele in Fux, Tab. II, Fig. 17; Tab. III, Fig. 1; und 2 von Beethoven hinzugefügte Beispiele in der hier von Fux übergangenen Tonart C (Fux' sechste Tonart). Beethoven wählt hierzu einen Cantus firmus, welchen Fux später anwendet, Tab. IV, Fig. 4.]

Zweite Gattung des Kontrapunkts, 2 Noten gegen eine. Hierbei das Niederschlagen, thesis, und das Aufschlagen, arsis, zu betrachten. Die Note, welche in thesi zu stehn kommt, muss eine Konsonanz, die in arsi kann eine Dissonanz sein, wenn sie von einer Note zur andern stufenweise gehet; schreitet sie aber durch Sprünge fort, so muss es eine K. sein. [Folgen die Beispiele bei Fux, Tab. II, Fig. 21.] Ist der Choralgesang oben, so muss im vorletzten Takte die erste Note eine Quinte, die andere eine kleine Terz sein, ist aber der Choralgesang unten, so muss in der vorletzten Note[12]) im Kontrapunkt die erste eine 5te, die zweite eine grosse Sexte sein.[13]) [Folgen die Beispiele aus Fux, Tab. III, Fig. 2 bis 9. In Bezug auf das Beispiel Fig. 7, welches Fux gut heisst, äussert Beethoven eine entgegengesetzte Ansicht. Er schreibt:]



Man glaubt schon bei dem Sprunge der 4. 5. 6., als der eines grösseren Raums, (dass) diese Oktaven statt finden könnten[15]); ich nicht. — [Darauf fährt Beethoven, übereinstimmend mit Fux, fort, wie folgt:] Statt der ersten Note kann eine Pause von einem halben Takt gesetzt werden in dieser Gattung, auch, wenn die beiden Stimmen so genau zusammen kommen, dass man nicht weiss wo man hingehen soll und nicht in der widrigen Bewegung fortschreiten kann, so kann dieses durch den Sprung der kleinen Sexte, welcher erlaubt ist, oder durch den Sprung der 8. bewerkstelliget werden. [Folgt das Beispiel aus Fux, Tab. III, Fig. 11, ferner die Beispiele ebenda Fig. 12 bis 14. In Bezug auf den vorletzten Takt des letzten Beispieles Tab. III, Fig. 14 bemerkt Beethoven:] Die 5. findet hier nach der gegebenen Regel nicht Statt wegen des mi gegen fa, deswegen die 6. statt der Quinte, versteht sich nur der phrygischen Tonart wegen. [Folgen die Beispiele aus Fux, Tab. III, Fig. 15 bis 17 und Tab. IV, Fig. 1 bis 5. Beethoven fährt fort:] Im $\frac{2}{4}$-Takt kann die mittlere[16]), wenn sich alle 3 stufenweise bewegen, eine Dissonanz sein, ausser bei einem Sprung, wo man sich nach der obigen Regel richtet. — [Folgt das Beispiel aus Fux, Tab. IV, Fig. 6. —] Der Tropfen Wasser durchlöchert endlich einen Stein, nicht mit Gewalt, sondern indem er oft darauf fällt: nur durch unermüdeten Fleiss werden Wissenschaften erhalten, so dass man mit Wahrheit sagen kann: keinen Tag ohne Linie, nulla dies sine linea.[17])

Unter dem strengen Satze versteht man überhaupt alle 5 Gattungen des Kontrapunkts. Zu ihm gehören die kirchenmässigen Nachahmungen, ferner die andern künstlichen doppelten Kontrapunkte, Canon, einfache, Doppelfugen. Dies alles aber nur für Singstimmen (Stilo alla capella) so wie überhaupt dieser strenge Satz nur die Singstimmen, weil ein Sänger die Töne nicht so leicht als ein Instrumentist findet, angehet, doch bisweilen durch Violinen und Oboen, mit dem Sopran im Unisono, durch ein paar Posaunen mit dem Alt und Tenor im Einklange, und durch den Violon, Violoncell, und Fagott, die mit dem Singbasse oder mit der Orgel einhergehen, begleitet werden. Im eigentlichen strengen Satze verbiethet man zwo Noten von einerlei Buchstaben cc, dd; doch bei der 5. Gattung des K. ist eine Ausnahme, nemlich: die ligatura rupta; die zweite Ausnahme in Singsachen, wo der vielen besonders kurzen Silben wegen, aus einer Note zwei können gemacht werden, wo bei den Ligaturen das Bindungszeichen wegbleibt[18])



Dritte Gattung des Kontrapunkts. 4 Noten gegen eine ganze. Von diesen 4 Noten muss die erste eine K., die zweite eine D., die dritte eine K., die vierte eine D. sein, d. h. wenn sie stufenweise auf oder absteigend aufeinander folgen. [Folgt das Beispiel aus Fux, Tab. IV, Fig. 7.] Auch können manchmal die zweite und vierte K. sein, in welchem Fall die dritte Note eine D. sein kann wie hier [Beispiel aus Fux, Tab. IV, Fig. 8] wo die dritte Note allezeit eine Dissonanz ist, und die Ausfüllung

9) Albrechtsberger's Anweisung zur Composition, 8. Cap., S. 28 in der Ausgabe von 1790. — Fux, S. 72. 10) Vor diesem Satze steht am untern Rande einer Seite eine Bemerkung, welche wir nicht anders lesen können, als wie folgt: — Man könnte auf die Weise Z. B. eine Fuge in der alten Tonart im Concert vortragen als ein besonderes Stück. — Beethoven mag durch Fux' System der alten Tonarten zu dieser Bemerkung angeregt worden sein. 11) Vorlage: Fux, S. 72, 73. 12) Schreibfehler bei Beethoven. Andere, geringfügigere Schreibfehler, erwähnen wir nicht. 13) Vorlage: Fux, S. 74. 14) Vgl. Kirnberger II, S. 137. 15) Vgl. Fux, S. 75, Zeile 2 v. u. ff.

16) Fehlt das Wort: Note. 17) Fux, S. 76, 77. — Vgl. Seyfried, S. 92. 18) Albrechtsberger, 6. und 11. Cap., in der Ausgabe von 1790, S. 17, 18 und 67.

des Terzensprungs genannt wird.[19]) Hier sind eigentlich schon beide Arten des Durchgangs nemlich des regulären und irregulären.[20]) Die 3. Note, nemlich die Dissonanz, ist nichts anders als eine Ausfüllung des Terzensprungs, nemlich [Folgt das Beispiel aus Fux, Tab. IV, Fig. 9] da in dem Raum, so zwischen der andern und dritten Note enthalten, noch eine Note eingeschaltet wird. Dann wird auch von der gemeinen Regel abgewichen, wenn die Note verwechselt wird, welche die Italiener Cambiata nennen und diese entsteht, wenn man von der andern dissonirenden Note in einem Sprung zu einer Konsonanz geht. [Folgt das Beispiel bei Fux, Tab. IV, Fig. 10.] Eigentlich sollte dieser Terzensprung von der 2. zur 3. Note von der ersten Note zur andern sein, da alsdann die andere Note die Sexte, eine K. ausmachen würde. [Folgt das Beispiel Tab. IV, Fig. 11.] Wollte man diesen Terzensprung ausfüllen, so würde diese Figur herauskommen. [Folgt das Beispiel Tab. IV, Fig. 12.] Da jedoch mit der Septime besser der Gesang übereinstimmt, so hat man diese vorgezogen. Der letzte Takt muss, wenn der Choral unten steht, also beschaffen sein [Folgt das Beispiel Tab. IV, Fig. 13]. Ist der Choralgesang oben, so [Folgt das Beispiel Tab. IV, Fig. 14. Darauf folgen die Beispiele Tab. IV, Fig. 15 bis 17 und Tab. V, Fig. 1 bis 3. In Bezug auf die Anwendung des b im ersten Beispiel schreibt Beethoven:] Das b wird hier als zufällig und nicht als wesentliche Note in der Dorischen Tonart gebraucht, wegen dem übeln Verhältniss mi gegen fa.[21])

Vierte Gattung des Kontrapunktes, besteht aus zwei halben Schlägen gegen einen ganzen, die an einem und demselben Ort stehen und oben einen Bogen über sich haben, wovon die erste Note in arsi, die zweite in thesi sein muss. Dieses heisst eine Bindung (ligatura vel sincope). Sie ist zweierlei: die Bindung der Konsonanzen und die Bindung der Dissonanzen. Bei der Bindung der K. sind beide Schläge in arsi und thesi Konsonanzen. Bei der Bindung der D. ist die erste Note in arsi jederzeit eine K., die andere in thesi aber eine D.—[22]) [Hierzu gehören die Beispiele bei Fux, Tab. V, Fig. 4 und 5.]

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig, 5. Novbr. *β*. Die Symphonie aus D Nr. 2 von Beethoven eröffnete das vorgestrige Concert der »Euterpe«. In Anbetracht der Kräfte war die Wiedergabe dieses Werkes eine genügende. Neu war, uns wenigstens, eine Ouvertüre zu Puschkin's russischem Drama »Boris Godunow« von Yourij von Arnold. Der Componist hat sich die Aufgabe gestellt, seinem Werke eine möglichst locale Färbung zu geben, und zu dessen Erreichung alle Mittel benutzt, die ihm an harmonischen, instrumentalen und national rhythmischen Effekten zu Gebote standen. So ist ein Werk entstanden, das zwar viele interessante Einzelnheiten enthält, aber einen befriedigenden Gesammteindruck deshalb erschwert, weil die Aufmerksamkeit des Hörers zu sehr durch an sich unwesentliche, dagegen durch übertriebene Pointirung zu unzukommender Bedeutung erhobene Momente in Anspruch genommen wird. Uebrigens scheint der Componist nicht erfindungsarm zu sein, wenigstens enthält die Ouvertüre ein ansprechendes und (dies verdient heutzutage volle Anerkennung) klar ausgesprochenes Thema. Ein Fugato bewies Gewandtheit in Handhabung der Contrapunctik. Am wenigsten einverstanden waren wir mit der Instrumentation, die, wenn auch klar und selten überladen, doch zu oft nach Effekt zu haschen scheint. So lässt Herr von Arnold zu piano ausgehaltenen Akkorden der Bläser und später der Streicher, die Becken, pianissimo mit dem Tamburo grande-Schlägel berührt, erklingen, was offenbar den reinen Klang nur trüben kann. Nebenbei gesagt, hat Berlioz, irren wir nicht, diesen Effekt in seinem »Chef d'Orchestre« angegeben.

Eine noch sehr jugendliche Künstlerin lernten wir in Fräulein Mary Krebs aus Dresden kennen. Die kaum 12jährige Pianistin spielte ein Concert in Cis-moll von F. Ries, Phantasie über Themen aus »Lucrezia Borgia« von C. Krebs, endlich »Fuge« von Sebastian Bach, »Warum« von Rob. Schumann und »Perpetuum mobile« von C. M. v. Weber mit anerkennenswerther Fertigkeit und Kraft; vielleicht irren wir uns, wenn wir die unmaassgebliche Meinung aussprechen, R. Schumann's Werke (und gar das vorgetragene Phantasiestück) möchten für den kindlichen Sinn der kleinen Virtuosin doch etwas zu weltschmerzlich sein. Fräul. Mary Krebs erntete nach jeder Nummer rauschenden Beifall. Schliesslich sei noch erwähnt, dass die kgl. sächs. Hofopernsängerin Frau Krebs-Michalesi eine Arie aus »Achilles« von Paër und zwei Lieder mit Pianoforte »Der Wanderer« von Fr. Schubert und »Blümlein auf der Haide« von C. Krebs vortrug.

Am 4. November gab der Hofpianist Sr. Maj. des Königs von Preussen, Herr Hans von Bülow, seine erste Soirée für ältere und neuere Claviermusik. Die Vorzüge und Schattenseiten dieses Virtuosen sind schon so häufig besprochen worden (vergl. Nr. 1 d. Bl.), dass wir uns nicht veranlasst fühlen, sie hier einer eingehenden Beurtheilung zu unterziehen. Wir setzen daher seine eminente Fertigkeit als bekannt voraus. Drei Präludien und Fugen von S. Bach (aus H-moll), Mendelssohn (aus E-moll) und Rubinstein (aus E) waren im Programme unter Nr. I verzeichnet. Im Vortrage der Bach'schen Fuge missfiel uns ein consequentes Ritardando bei den Cadenzen der einzelnen Theile. In der durchaus modern erfundenen, übrigens interessanten Rubinstein'schen ist das Tempo rubato dagegen gewiss berechtigt; der Concertgeber wurde letzterem Werke durchaus gerecht. Eine Sonate, Op. 49, von Moscheles, Variationen und Fuge (aus F-moll), Op. 17, von Kiel, Concertetude und Polonaise von Liszt füllten die zweite; Phantasie, Op. 18, von Hummel und »Réminiscences de Robert le diable« von Liszt die dritte Abtheilung des Concerts aus. Unser Interesse concentrirte sich indessen hauptsächlich auf die Variationen und Fuge von Kiel, die eine Fülle von geistreichen Ideen, leider aber auch einige empfindliche harmonische Härten enthalten und sich einer weiteren Verbreitung durch übermässige technische Schwierigkeiten widersetzen.

Herr von Bülow, der sich kürzlich in den Spalten der »Neuen Zeitschrift für Musik« viel mit musikalischen »Ausgrabungen« beschäftigt hat, sollte die erworbene Geschicklichkeit in der Führung des kritischen Spatens doch verwerthen, um, theils unbedeutende, theils rein virtuosenhafte musikalische Producte, wie sie die 2. und 3. Abtheilung seines Programmes (wir meinen nicht die Hummel'sche Phantasie) aufweisen, einzugraben; ob er damit den Beifall des grösseren Publikums, auf den er auszugehen scheint und der ihm auch im gestrigen Concert in reichem Maasse zu Theil wurde, sich erwerben würde, mag allerdings dahin gestellt bleiben.

— 6. Novbr. *S. B.* Das 5. Abonnement-Concert (5. Nov.) bot ausschliesslich Instrumentalmusik und wurde mit einer selten gehörten Haydn'schen Symphonie (D-dur, Nr. 33 der Simrock'schen Ausgabe) eröffnet. Ein köstliches Werk, von der ersten bis zur letzten Note! Besonders aber müssen das Andante und das Finale, dann das Trio des Menuet als Perlen der Instrumentalmusik bezeichnet werden. Unerschöpflich in Gedanken, Rhythmen, Uebergängen, entfaltet der Meister hier das reizendste Spiel der Laune und das wohlthuendste Colorit der Tonfarben. Nie an eine Schablone gebunden, und doch stets natürlich und folgerichtig, überrascht uns der Meister von Satz

19) Fux, S. 78. 20) Vorlage ?. 21) Fux, S. 78, 79. 22) Fux, S. 80.

zu Satz, und die vielseitigste Durchführung giebt immer wieder neu zu denken. Sehr originell ist z. B. die Idee, im Andante eine Cadenz zu bringen, an welcher sich allmälig mehrere Soloinstrumente betheiligen; dann die Anwendung der Trompete als Untersatz der Oboe im Trio des Menuet, endlich das Verschieben des Rhythmus bei den Eintritten des Themas im Finale. — Dieses Werk wurde mit einer ausserordentlichen Feinheit gespielt. Betonung, Verständniss einzelner Intentionen des Componisten, Freiheit und Elasticität des Tempo (z. B. in ritardandos u. dgl.), — alles das kam so übereinstimmend, als ob Einer spielte. Herr Reinecke hat mit dieser Symphonie eine wahre Musterleistung hingestellt, und er verdient, wie jeder einzelne Musiker des Orchesters, den wärmsten Dank dafür. — Statt der auf dem Programm angekündigten »Ouverture triomphale« von Heinrich Stiehl*) wurde C. M. v. Weber's Ouvertüre zu »Euryanthe« gespielt und zwar ebenfalls meisterlich. — In Herrn Hugo Heerman (Bruder der Harfenspielerin, — siehe vorige Nummer) lernten wir einen talentvollen, noch ganz jugendlichen Geiger kennen, der mit schönem Ton warmen Vortrag und bedeutende Fertigkeit verbindet. Er spielte zuerst Spohr's schönes Gdur-Concert Nr. 11, womit er bei Vielen mehr Dank erwarb, als mit Vieuxtemps' Air varié, einem etwas gespreizten Tonstücke, das, wie alle Compositionen dieses berühmten Geigers, mehr gemachte Empfindung als wirkliche darstellt und an Erfindung nicht eben reich genannt werden kann. Herr Heerman schien seine Geige zuerst um eine Schwebung zu tief gestimmt zu haben, und war zu Anfang des Spohr'schen Concerts wohl auch etwas befangen. Doch wusste er später seine Vorzüge in glücklichster Weise zur Geltung zu bringen und wurde vom Publikum mit vielem Beifall ausgezeichnet. — Die Mendelssohn'sche Amoll-Symphonie bildete den Schluss des Concerts; sie wird hier der Partitur gemäss fast ohne Unterbrechung der einzelnen Sätze gespielt, was unserer Ueberzeugung nach der Wirkung nicht förderlich ist, vielmehr ermüdet. Die ernsteren Partien dieses Werkes glauben wir vor Jahren unter Rietz ausdrucksvoller wiedergegeben gehört zu haben. Die raschen Stücke gingen ausgezeichnet. Am Anfang störten die unreinen tiefen Töne des 2. Fagotts.

*) Dieselbe soll sich bei der Probe als für den Gewandhaussaal zu lärmend instrumentirt erwiesen haben.

Nachrichten.

Das erste Gesellschaftsconcert im Kölner Gürzenich fand am 27. October statt und brachte Beethoven's Coriolan-Ouvertüre, Mendelssohn's Violinconcert, vorgetragen von Herrn Japha, Mozart's Ave verum, Lachner's Dmoll-Suite (unter persönlicher Direction des Componisten) und Beethoven's Oratorium »Christus am Oelberg«.

Der Musikverein in Brünn hat in seinem ersten diesjährigen Concert Cherubini's Dmoll-Messe zur Aufführung gebracht. In den folgenden Concerten soll u. A. Mendelssohn's Walpurgisnacht und Beethoven's 8. Symphonie zu Gehör kommen.

Der unter dem Protectorat des Erbprinzen von Meiningen stehende Salzunger Kirchenchor, dessen Leistungen in Thüringen so grosses Aufsehen erregen, hat bei dem am 16. September in Hildburghausen stattgefundenen Kirchentag gesungen und Tags darauf dasselbe Concert in Coburg wiederholt. Das Programm war folgendes: 1) »Was habe ich dir gethan, mein Volk?« (die Improperien), für zwei Chöre von Palestrina. 2) Kyrie von Lodovico da Vittoria. 3) »Vere languores nostros«, für 3stimmigen Chor von A. Lotti. 4) »Exultate Deo«, von A. Scarlatti. 5) »Du, Hirte Israels«, Chor von Dmitry Bortniansky. 6) »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt«, 5stimmige Motette von Michael Bach. 7) »Tantum ergo«, 5stimmige Hymne von L. Cherubini. 8) Der 24. Psalm, 8stimmig, von H. A. Neithardt.

Man schreibt uns aus Lübeck: Nachdem der Musikverein, zur Vorfeier des 18. October, schon am 17. ein Concert veranstaltet hatte, in welchem er unter Anderem die Cantate »Kampf und Sieg« von C. M. von Weber zur Aufführung brachte, wurde die Reihe der eigentlichen Winterconcerte vom Capellmeister G. Herrmann durch eine Soirée am 24. October eröffnet, in welcher er ausser kleineren Sachen ein Quartett (D-dur) von Haydn und das grosse Quartett in Es-dur Op. 74 von Beethoven, ferner das Dmoll-Concert für 3 Claviere von S. Bach und das Andante mit Variationen für 2 Claviere von Robert Schumann zur Aufführung brachte. Durch die Vorführung der beiden letztern Werke erntete Herrmann den lebhaftesten Dank des Publikums. Die Reihe der grossen Concerte eröffnete der Musikverein am 31. October mit der Fest-Ouvertüre über den Choral »Ein' feste Burg« von O. Nicolai und der Adur-Symphonie von Beethoven. In demselben Concert spielte der junge talentvolle Hamburger Virtuos Henry Schradieck mit ausgezeichnetem Erfolg das 9. Violinconcert von L. Spohr und die Fantaisie-Caprice von Vieuxtemps. Derselbe begiebt sich jetzt nach Bremen, wo er ein Engagement auf 6 Monate angenommen hat.

Die Winterconcerte in Bremen wurden durch den Domchor mit einem »Orgelconcert« eröffnet, in welchem u. A. das 6stimmige Crucifixus von Lotti, »Wachet auf, ruft uns die Stimme« von Prätorius, ein 8stimmiges Agnus Dei von Corelli, und »Richte mich Gott« von Mendelssohn zur Aufführung kamen. Die Orgelvorträge waren folgende: Phantasie über den Choral »Wachet auf«, componirt und vorgetragen von C. Reinthaler; F moll-Sonate von Mendelssohn und Phantasie über den Choral »Christ ist erstanden« von M. Brosig, beide vorgetragen von Hrn. L. Rakemann. Ferner sang Herr Behr eine Bassarie aus »Samson« und ein religiöses Lied für Bass, »der Einsiedler«, componirt von Reinthaler.

In Hamburg ist eine Einladung zu einer Actienzeichnung für den Bau einer Musikhalle ausgegeben worden. Die Kosten sind auf 300,000 M.-B. veranschlagt. — Ebendaselbst findet am 26. Nov. in der St. Nicolai-Kirche unter der Leitung des Herrn L. Deppe eine Aufführung von Händel's Messias statt, bei welcher Fräulein Tietjens, Frau Joachim und Herr Stockhausen, dann Herr Brunner vom Hamburger Stadttheater, die Soli singen werden.

Die Saison in Braunschweig ist durch ein Concert im Hoftheater zum Besten der Witwen- und Waisen-Casse der Hofcapelle eröffnet worden, in welchem Joachim mitwirkte. — Ebendaselbst hat sich ein Concert-Verein gebildet, der ein Abonnement auf zwölf Concerte eröffnet.

Rob. Radecke in Berlin wurde zum Capellmeister an der kgl. Oper ernannt.

Die Wiener »Recensionen« bringen an der Spitze ihrer 43. Nummer eine Mittheilung von Dr. Leopold v. Sonnleithner über ein im Rudolphinum der Gesellschaft der Musikfreunde »neuaufgefundenes Oratorium von J. Haydn: Abramo ed Isacco.« Der Schlusssatz des Artikels lautet wie folgt: »Die Entstehungszeit dieser Composition lässt sich nicht mehr genau bestimmen; dem Style nach dürfte sie in die Zeit von Haydn's Anstellung bei Graf Morzin (1759—60), oder in die ersten Dienstjahre bei Fürst Esterhazy fallen. Gegen eine frühere Zeitannahme spricht die Anwendung von Clarinetten bei einigen Nummern, gegen eine spätere die vergleichungsweise geringe Bedeutung des Werkes, welches an contrapunctischer Gediegenheit jenem von Predieri entschieden nachsteht, in seiner melodischen Frische und Anmuth aber schon die Eigenthümlichkeit des Meisters ahnen lässt. Zur öffentlichen Aufführung in unserer Zeit eignet sich der »Abramo« noch weniger als der »Ritorno di Tobia«; als ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte Haydn's dürfte er aber alle Beachtung verdienen.«

In Folge der Plünderung des Zamoyski'schen Hauses in Warschau durch die Russen wurde auch Chopin's Pianoforte, das daselbst als Reliquie aufbewahrt wurde, aus den Fenstern auf die Strasse gestürzt.

Leipzig. Das Stadttheater brachte am 31. October zum ersten Mal: »Deutschlands Erhebung«, Vorspiel zu einer (noch nicht vollendeten) dreiaktigen Oper »Theodor Körner«, Text von Louise Otto, Musik von W. Weissheimer.

— Am 4. November, dem Todestage Mendelssohn's, fand im Conservatorium, wie alljährlich, eine Feier statt, bei welcher von den Zöglingen nur Compositionen des Verewigten (mit Ausnahme des zu Anfang gesungenen »Ecce quomodo moritur« von Gallus) ausgeführt wurden, nämlich: Quintett für Streichinstrumente in B Op. 87; Lied ohne Worte in E-moll und Albumblatt (in C-dur, Mscrpt.) für Pianoforte. Zweites Clavier-Quartett (Op. 2, F-moll), und »Mitten wir im Leben sind«, Choral für 8stimmigen Chor a capella.

— Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 7. November: »Credo«, »Sanctus« und »Agnus Dei« aus der Vocalmissa von Moritz Hauptmann. Kirchenmusik am 8. November: »Sanctus« von J. N. Hummel.

ANZEIGER.

[239] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Thlr. Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 26. 27. **Ouverture zu Fidelio.** Op. 72 in E. — und **Ouverture zu Egmont.** Op. 84 in Fmoll . . . . . n.	1 24
—— Nr. 30. 31. **Romanzen** für Violine und Orchester. Op. 40 in G. — und Op. 50 in F. . . . . n.	— 15
—— Nr. 71. 72. **Phantasie** für Pianoforte mit Chor und Orchester. Op. 80 — und **Rondo** für Pianoforte und Orchester in B. . . . . n.	2 6
—— Nr. 101—103. **Sonate** für Pianoforte und Violine. Op. 96 in G. — **Rondo** für Pianoforte u. Violine in G. — und **12 Variationen** (Se vuol ballare) für Pianoforte und Violine in F. . . . . n.	1 12
—— Nr. 209. **Meeresstille und glückliche Fahrt** für 4 Singstimmen mit Orchester. Op. 112 . . . . . n.	— 24
Stimmen-Ausgabe. Nr. 30. 31. **Romanzen** für Violine und Orchester. Op. 40 in G. — und Op. 50 in F. . . n.	1 —

Leipzig, November 1863.

Breitkopf und Härtel.

[240] Bei **Carl Luckhardt** in **Cassel** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

	Thlr. Ngr.
Eschmann, J. C., Musikalisches Jugend-Brevier. Eine Anthologie von 270 Tonstücken für das Pianoforte zu zwei und vier Händen bearbeitet und in fortschreitender Stufenfolge geordnet.	
Erste Abtheilung: 50 deutsche Volks-Kinderlieder. Op. 40. Heft 1—4. . . . . à	— 20
Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. Vierhändig. Op. 41. Heft 1—4. . . . . à	— 25
Dritte Abtheilung: Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Op. 42. Heft 1—4. à	— 20
Vierte Abtheilung: 24 Fantasiestücke über deutsche Volksmelodien. Op. 43. Heft 1—4. . . à	— 25
Fünfte Abtheilung: Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven. Heft 1 und 2. . . . . à	— 22½
Ferner erschien:	
Hempel, R., Op. 3. Zwei Duette (Frühlingslust. Frühling in der Heimath) für Sopran und Alt, oder Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte	— 15
Weissenborn, E., Op. 36. Gratulationspolka für Pfte. .	— 5
—— Op. 38. Liebesgrüsse. Walzer für Pianoforte . . .	— 12½

[241] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

SONATEN

für das Pianoforte

von

JOSEPH HAYDN.

Neue Ausgabe.

Nr. 1. Esdur 15 Ngr.	Nr. 12. Bdur 10 Ngr.	Nr. 23. Gdur 15 Ngr.
- 2. Emoll 15 -	- 13. Gdur 10 -	- 24. Esdur 15 -
- 3. Esdur 15 -	- 14. Bdur 10 -	- 25. Fdur 15 -
- 4. Gmoll 10 -	- 15. Ddur 10 -	- 26. Adur 15 -
- 5. Cdur 15 -	- 16. Cdur 15 -	- 27. Edur 10 -
- 6. Cism. 10 -	- 17. Fdur 10 -	- 28. Hmoll 15 -
- 7. Ddur 10 -	- 18. Gdur 15 -	- 29. Cdur 15 -
- 8. Esdur 10 -	- 19. Cmoll 15 -	- 30. Edur 15 -
- 9. Esdur 15 -	- 20. Ddur 15 -	- 31. Fdur 15 -
- 10. Asdur 15 -	- 21. Gdur 15 -	- 32. Ddur 10 -
- 11. Ddur 15 -	- 22. Ddur 10 -	- 33. Adur 10 -

Nr. 34. Edur . . . . . 10 Ngr.

[242] Soeben erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zur Tonkunst.

Abhandlungen

von

Ernst Otto Lindner.

Inhalt: I. Die Entstehung der Oper. — II. Ritter Vittorio Loreto. — III. Gay's Bettleroper. — IV. Biedermann und Bach. — V. Johann Sebastian Bach's Werke. — VI. Ueber künstlerische Weltanschauung. — Anhang. Nachträge zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper.

Gr. 8vo. VIII. 378 Seiten mit Notenbeilage.
Geh. 1 Thlr. 28 Sgr.

Früher erschienen:

Ehlert, Louis, Briefe über Musik an eine Freundin. 27 Sgr.
Kullak, Dr. A., Die Aesthetik des Klavierspiels. 2⅓ Thlr.
Reissmann, A., Von Bach bis Wagner. Zur Geschichte der Musik. 27 Sgr.

Berlin, October 1863.

L. Guttentag.

[243] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Der

Evangelische Kirchengesang

und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes

dargestellt von

Carl von Winterfeld.

Mit zahlreichen Musikbeilagen.

Erster Theil: Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung.
Zweiter Theil: Der evangelische Kirchengesang im 17. Jahrhunderte.
Dritter Theil: Der evangelische Kirchengesang im 18. Jahrhunderte.

Preis des ganzen Werkes 40 Thaler.

[244] Soeben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

NOTTURNOS

für das Pianoforte

von

FR. CHOPIN.

Einzel-Ausgabe.

Nr.			Nr.		
1. Op. 15.	Nr. 1. Fdur	10 Ngr.	7. Op. 37.	Nr. 2. Gdur	10 Ngr.
2. - 15.	- 2. Fisdur	10 -	8. - 48.	- 1. Cmoll	12½ -
3. - 15.	- 3. Gmoll	7½ -	9. - 48.	- 2. Fism.	12½ -
4. - 27.	- 1. Cismoll	10 -	10. - 55.	- 1. Fmoll	10 -
5. - 27.	- 2. Desdur	10 -	11. - 55.	- 2. Esdur	7½ -
6. - 37.	- 1. Gmoll	7½ -	12. - 62.	- 1. Hdur	10 -

Nr. 13. Op. 62. Nr. 2. Edur . . . 10 Ngr.

Leipzig, November 1863.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. November 1863. **Nr. 47.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Schönheit und Dauerhaftigkeit des Kunstwerkes. — Beethoven's theoretische Studien. Von G. Nottebohm (Fortsetzung). — Recensionen (Jul. Tausch, Musik zu Shakespeare's »Was ihr wollt«. Lieder und Gesänge von Rob. Franz). — Miscellen. — Berichte aus Berlin und Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Schönheit und Dauerhaftigkeit des Kunstwerkes.

** Es mag den Tonsetzern der Gegenwart nicht sonderlich behagen, wenn ihre Leistungen mit dem höchsten Maassstabe gemessen, wenn z. B. bei einer neuen Symphonie jedesmal an Beethoven erinnert und gefragt wird, ob, oder in wiefern und mit welchem Rechte sich das neue Werk wohl neben jenen »Säulen des Herkules« sehen lassen dürfe. Gewiss wäre es im höchsten Grade unrecht und verkehrt, wollte man in Bezug auf die Art des geistigen Gehalts, selbst in Bezug auf Styl und Form verlangen, das neuere Kunstwerk solle dem älteren ähnlich sein. Neue Zeiten und neue Personen müssen ja Anderes bringen. Durch blosse Nachahmung kann unter allen Umständen nichts Lebensfähiges entstehen, und nur die ausgebildete Persönlichkeit ist von Bedeutung. Andererseits kann auch nicht verlangt werden, dass Jeder, der in Tönen dichtet, die Tiefe Bach's, den hohen Schwung Beethoven's und die erstaunliche Universalität Mozart's besitze oder gar in sich vereinige. Das Verständniss und die theilnahmsvolle Betrachtung neuerer Meister ist nur bei vollkommenster Vorurtheilslosigkeit denkbar. Wieder andererseits ist Bildungsgrad und Geschmack der Menschen, nämlich der geniessenden, ebenso verschieden wie der der Producirenden. Daher es mit ebenso guter Berechtigung zu seiner Zeit Gluckisten und Piccinisten gegeben hat, als später überwiegende Verehrer von Mozart oder Beethoven, von Händel oder Bach, von Mendelssohn oder Schumann, von Brahms oder Rubinstein, von Wagner oder Gounod. Dasjenige in einem Werke oder in einem Componisten, was sein persönlich Anziehendes (oder auch Abstossendes) bildet, ist fortwährend Gegenstand des Streites, wozu noch all die schwierigen Fragen nach der wirklichen oder blos eingebildeten Originalität oder dem Grade der Selbständigkeit kommen.

Allein all' diese Streitigkeiten und Kämpfe lassen gewöhnlich einen Fragepunkt unberührt, dessen richtige Beantwortung allein endlich den Ausschlag giebt: die Frage nach der Dauerhaftigkeit.

Es giebt in der Tonkunst Werke, die ein Jahrhundert brauchten, ehe sie verstanden und gewürdigt wurden, andere, deren Ansehen fortwährend gestiegen oder sich gleichgeblieben ist, wieder andere, die ein augenblickliches unendliches Aufsehen oder Wohlgefallen erregten, von der Zeit aber sehr bald überwunden und aufgegeben wurden; oder, um anschaulicher zu sprechen: es giebt Werke, die wir nach ein-, zweimaligem Durchspielen oder Hören genug haben, andere, die uns noch jetzt ebenso schön vorkommen, wie vor 30 oder 50 Jahren. Wie verhalten sich nun die schaffenden Künstler zu dieser Erscheinung? Wir sehen auch hier die grössten Verschiedenheiten. Während ältere Künstler, oft mit Verzicht auf allen persönlichen Vortheil oder Gewinn, blos ihrem Kunst- und Pflichtgefühl folgten und unablässig schufen und wieder schufen, mit der Sicherheit der Ueberzeugung, dass ihre Arbeit nicht vergeblich sei, scheinen neuere meist nur bemüht, die Gunst des Augenblicks zu erhaschen, indem sie mit Ameisenfleiss alle Wahrnehmungen zusammentragen, die darüber Aufschluss geben, was sofort »Effekt macht«. Wenn es irgend Jemandes Recht und Pflicht ist, hier scharf zu sehen und zu sondern, so ist es das Recht und die Pflicht der Kritik, die sich durch augenblickliche Erfolge oder Nichterfolge nicht bestechen lassen darf, und sich die Frage vorzulegen hat, welch ein Anrecht ein Werk oder ein Schaffender auf die Anerkennung der Zukunft hat.

Hier sind es nun zwei entscheidende Momente, die in Betracht kommen: die Festigkeit der Technik und der geistige Ideengehalt.

Spricht man von der Technik, so kommt das Material in Betracht. Der Maler sucht seine Farben dauerhaft zu machen, damit der zerstörende Zahn der Zeit seinen Gebilden nicht schade. Er überzieht sie noch mit dem besten Firniss. Der Bildhauer wählt sich ebenfalls den dauerhaftesten Stoff, sei es Stein, Metall oder Holz u. s. w. Sollten nicht auch Dichter und Musiker bedacht sein, Werke zu schreiben, welche möglichst lange gefallen und wirken? In welchem Sinne kann man aber bei dem Dichter oder Musiker von einer »Dauerhaftigkeit« seines Materials sprechen? Die Sprache und die Musik sind Wandlungen unterworfen, die sehr bald das Zeitliche oder Modische aufzehren und ein anderes Modisches an die Stelle des früheren setzen. Gleichwohl sehen wir Erzeugnisse, die ihre Kraft zu bewahren vermochten, die ungeachtet aller Veränderungen des Styls auch in rein technischem Betracht wie von Erz gefügt erscheinen, und denen sogar, wie wir schon oben bemerkten, erst von den späten Nachkommen der Kranz der Unsterblichkeit zuerkannt wird. Worin liegt nun die Dauerhaftigkeit des tonlichen Materials? Wir glauben vor Allem in der strengen Logik der Harmonie und in einer Art des Melodischen, die alles überflüssige Beiwerk verschmäht und nichts giebt, als das absolut Nöthige, dem Gedanken des Werks im Einzelnen und Ganzen Entsprechende. Das Willkührliche, dem natürlichen Gesetz Widersprechende

wird früher oder später als solches erkannt, reizt vielleicht augenblicklich, wird aber als unlogisch endlich verworfen, während die absolute Logik aller Veränderungen des Geschmacks spottet, daher zuletzt triumphirt. Die alten Meister haben sich diese Logik durch strenge Schulung zu eigen gemacht; diese aber beruht, wie überall, auf Beschränkung. Die absolute individuelle Freiheit giebt keine Schule, höchstens eine schlechte. Hauptsächlich sind es aber der vielfach verlachte und verschrieene Contrapunct, überhaupt der strenge Satz und alle gebundenen Schreibarten, deren Studium und Aneignung jene feste Technik zu Wege brachten, die wir bei den alten Meistern bewundern.

Indessen die feste Technik allein genügt nicht zur Dauerhaftigkeit. Sie war in früheren Zeiten Eigenthum fast jedes Dorforganisten, und die Namen vergessener Meister, denen man sie nicht absprechen kann, füllen Folianten.

Es muss also wieder ein Höheres sein, wodurch sich jene Unverwüstlichen von der Masse der Producirenden abschieden. Und der Ideengehalt ist es, die den Tonwerken innewohnende Grösse, Tiefe und Reichthum, welche ihnen Dauer verleihen. Bei der innigen Verbindung, welche zwischen der Musik und dem persönlichen Wesen des Menschen besteht, welche die Musik als die höchste und tiefste Sprache desselben erscheinen lässt, ist es gar nicht anders möglich, als dass sie, wenn auch dem Schaffenden unbewusst, der Ausdruck seiner geheimsten Gedanken und Gefühle wird, im Gegensatz dazu auch wohl die Verrätherin des Mangels an Gedanken und Gefühl, wenn sie nämlich eine blos äusserlich angeeignete Kunstfertigkeit ist, — oder gar die Verrätherin unedler Gedanken und Gefühle.

Bei den Meistern der Tonkunst, deren Leben und Wirken übersichtlich und abgeschlossen vor uns liegt, lässt sich ganz wohl der Ideenkreis erkennen, in dem sie lebten und der in ihren Werken zum Ausdruck kam. Philipp Emanuel Bach hat die ernste Cantorei seines Vaters Sebastian verlassen und sich den Einflüssen der Berliner Hofluft ausgesetzt; aber seine Musik ist auch schon viel flacher und entbehrt zur Zeit sehr der Anziehungskraft auf die Musikfreunde, die von des Sebastian heiligen, reichen und kräftigen Tönen in stärkere Bewegung gesetzt werden. In Mozart sehen wir ganz den liebeglühenden, zärtlichen, gemüthvollen Süddeutschen. Bei Beethoven ist nicht zu verkennen, dass sein Interesse am Politischen, seine Gluth für Völkerfreiheit und Recht, für platonische Ideen, seine eigenen geistigen und leiblichen Kämpfe auf dem Notenpapier zu festen Gestalten sich verdichteten. Und wer würde in Mendelssohn den Einfluss der Goethe'schen und Shakespeare'schen Welt, in Schumann die Ideen verkennen wollen, die durch Jean Paul und Hoffmann in die Welt gekommen, oder vielmehr aus ihr zum Tageslicht gezogen worden sind?

Man wird sich der Erfahrung nicht verschliessen können, dass die rechten Meister, je nach dem Entwicklungsstande der Musik, in den höchsten Gattungen auch ihre entsprechend höchsten Ideen niedergelegt haben. Sie mochten nicht (wenigstens in zurechnungsfähigen Jahren nicht) die vollen Mittel der Musik aufbieten, wenn sie nicht auch gesonnen waren, das Bedeutendste, was ihnen innewohnte, in Tönen auszusprechen. Man bezeichnet daher die »Beethoven'sche Symphonie« in Bausch und Bogen nicht als eine blos persönlich sich unterscheidende Reihe dieser Art, sondern als eine Reihe von Kunstwerken, die sich das höchste Ziel gesteckt und erreicht hatten, nämlich nicht den Ausdruck eines blos Individuellen, sondern des Allgemeinen, über dem Zeitwechsel Stehenden, Ewigen, die Menschenbrust in allen Zeiten Bewegenden.

Dieses zum Allgemeinen gewordene, weil tief gedachte und stark gefühlte Subjective ist es, welches im Hinblick auf Dauerhaftigkeit einen nicht zu übersehenden, und nicht gering zu achtenden Wesensunterschied begründet. Die Gegenwart ist von jenem Wege häufig abgegangen, oder sie sucht in Ueberbietung des Aeusserlichen eine Fortsetzung anzubahnen, die schliesslich nur als eine Caricatur erscheint, und im Gegensatze zur Dauer eigentlich nur als eine todte Geburt bezeichnet werden kann. Wohl finden sich Werke, welchen man eine gewisse Schönheit zuerkennen, und welche man auch nur auf das Entgegenkommendste behandeln kann. Aber die Frage, wie lange dieselben der Zeit widerstehen dürften, oder ob sie geeignet scheinen, von der Zukunft erst recht gewürdigt zu werden, muss doch auch ins Auge gefasst werden.

Beethoven's theoretische Studien.

Von G. Nottebohm.

(Fortsetzung.)

Von der Auflösung der Dissonanzen. De Dissonantiarum Resolutione.

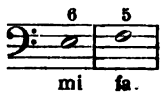
Eine gebundene Note ist nichts anders, als eine Verzögerung der folgenden Note, welche alsdann gleichsam von ihrer Knechtschaft befreit, sich wieder in Freiheit befindet. Deswegen sind die Diss. allezeit in die nächste Kons., die sich stufenweise herunterbeweget, aufzulösen. [Folgt das Beispiel Tab. V, Fig. 6.] Hebt man die Verzögerung auf, so sieht die Figur aus wie bei [Tab. V, Fig. 7]. Jede Dissonanz ist in die K. aufzulösen welche nach aufgehobener Verzögerung unmittelbar in thesi des folgenden Takts gefunden wird. (Daher) kommt es, dass im Choralgesang, der unten stehet, die 2. in 1., die 4. in die 3., die 7. in die 6., die None in die 8. müssen aufgelöset werden. Deswegen kann man weder vom 1. in die 2., noch von der 8. in die 9. durch eine Bindung fortschreiten. [Folgt das Beispiel Tab. V, Fig. 8.] Ist hier die Verzögerung aufgehoben, so folgen unmittelbar zwei Einklänge aufeinander wie im andern Beispiel 2 Oktaven. [Folgt das Beispiel Tab. V, Fig. 9.] Gut von der 2. in den 1. und von der 9. in die 8. [Folgen die Beispiele Tab. V, Fig. 10 und 11.] Es werden in diesem Beispiel [Tab. V, Fig. 12] die 2. in die 3., die 4. in die 5. und die 9. in die 10. aufgelöst. Die Septime welche sich in die 8. auflöst ist hier von Fux ausgelassen, hier verbothen, nemlich [Beispiel Tab. V, Fig. 13]. Die Sekunde oder umgekehrte Septime, die sich in den Einklang auflöst, wird eher gebilligt. [Beispiel Tab. V, Fig. 14.] Frage: ob die Dissonanzen auch hinauf zu aufgelöst werden statt herab [Beispiel Tab. V, Fig. 15]. Manchmal kann ein Takt kommen, wo keine Bindung statt findet, alsdann füllt man den Takt mit ungebundenen halben Schlägen aus.[1]) [Folgen die Beispiele Tab. V, Fig. 16 bis 20 und Tab. VI, Fig. 1.]

Fünfte Gattung des Kontrapunktes. Contrapunctus floridus. Der verblümte K., da schon nach damaliger Zeit allerlei Zierrathen, fliessende Bewegungen, verschiedene Veränderungen des G. statt finden. Die erwähnten Bindungen in der 4. Gattung können nun auf eine andere Art angebracht werden. Sie verlieren dadurch nicht ihr Wesen, machen aber doch, dass der Gesang sich geschwinde bewege. [Beispiel Tab. V, Fig. 21.] Der erste und dritte Satz sind wesentlich, die beiden folgenden

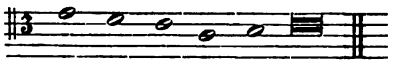
1) Fux, S. 81, 82. — Vgl. Seyfried, S. 96, Zeile 11 von unten ff.

sind nur Veränderungen des Gesanges wegen. Auch wird die Bindung so zerrissen: [Beispiel Tab. VI, Fig. 2.] Ueberdies können manchmal zwei Achtel in dem C. fl. angebracht werden, welche man aber nur im 2. und 4. Theil des Taktes, niemals aber im ersten und dritten Theil desselben gebrauchen kann. Siehe [Tab. VI, Fig. 3]. Man muss auf den guten Gesang acht haben und im Anfange mehrentheils die Seitenbewegung oder Bindung anbringen. [Es folgen die Beispiele Tab. VI, Fig. 4—15. Auf den 5. Takt des vorletzten Beispiels, Fig. 14, bezieht sich folgende Erläuterung:] Es ist nicht gut, wenn man im Anfang des Taktes zwei Viertel setzt, die ohne Bindung sogleich aufeinanderfolgen, denn es scheint, als wenn der Gesang schliessen wollte; deswegen ist es besser, wenn man nur 2 Viertel im Anfang des Taktes braucht, folgende Bindung anzubringen oder den Fortgang mit 2 andern Vierteln zu erleichtern.[2]) [Beispiel Tab. VI, Fig. 16.]

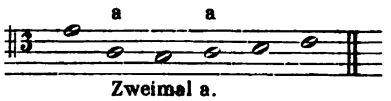
Von der Note gegen Note in 3 Stimmen.

Bei dieser Komposition ist in acht zu nehmen, dass bei jedem Takt der harmonische Dreiklang anzubringen sei, welcher aus dem Einklang, 3. und 5. besteht. Doch ist der Wohllaut des Gesangs schuld, dass man bisweilen statt des Dreiklangs eine andere K., entweder die 6. oder die 8. brauche; manchmal muss man auch, um zwei unmittelbar aufeinander folgende Quinten zu vermeiden, den Dreiklang weglassen und anstatt der 5. die 6., oder die 8., oder beide zugleich nehmen, wie hier [Beispiel Tab. VII, Fig. 2]. Man hätte hier auch so [Tab. VII, Fig. 3] setzen können, doch dadurch verliert der gute Gesang. Folgt nach dem mi das fa wie hier, so schreitet man gut mit der 6. fort; 

ausserdem, wenn das mi irgendwo anders hingehet, so ist mehr die 5. als die 6. zu nehmen.[3]) [Beispiel Tab. VII, Fig. 7.] (Das mi fa ist in den alten Tonarten immer der grosse halbe Ton[4]) [Folgt ein Schema der 6 Tonarten nach Fux, Tab. XXII, Fig. 6—11.]). Die angenehme Veränderung des Gesangs gehört auch hieher, nemlich nicht oft die nemlichen Töne, deswegen ist dieses



besser als dieses

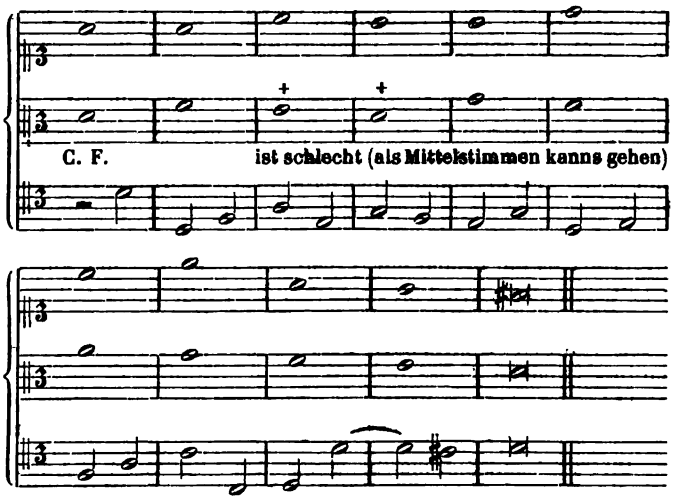


Zweimal a.

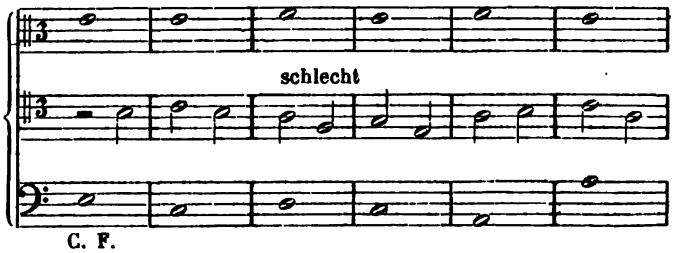
Man könnte auch diese Exempel so machen [Tab. VII, Fig. 10 und 11]. Hier (Fig. 10) schreiten fort im Aufsteigen vom 1. Takt zum andern alle 3 Stimmen, theils stufenweise, theils durch einen Sprung, welches nicht ohne Unrichtigkeit und auch nicht vortheilhaft ist. Es ist erlaubt um grössere Unrichtigkeit zu vermeiden, besonders des guten Gesangs wegen manchmal von der strengen Regel abzugehen wie [Tab. VII, Fig. 10, vorletzter Takt. — In Bezug auf das andere Beispiel, Tab. VII, Fig. 11, bemerkt Beethoven:] Die Sexten, die in arsi stehen (welche in dieser Gattung keine Stelle haben) sind noch erträglicher als die Sexten im Aufsteigen in thesi. [Zwei andere kleine Bemerkungen Beethoven's, die sich auf jene Beispiele beziehen, müssen wir ihrer Unverständlichkeit wegen übergehen. Nun folgt das Beispiel Tab. VII, Fig. 14. Bei den 4 letzten Takten desselben bemerkt Beethoven:] Man hätte um diese Fortschreitungen zu vermeiden (setzen können) [Beispiel Tab. VII, Fig. 15, 16.] Doch ist dieses hart; ausserdem ist es nicht erlaubt, in dieser Art Komposition ohne dringende Noth die Gränzen der 5 Linien zu überschreiten. Der Sprung der grossen Sexte ist verboten wie auch der Septime. Ueberhaupt ist auf die natürliche Leichtigkeit des Gesanges am meisten zu sehen.[5]) [Nun folgen die Beispiele Tab. VII, Fig. 17—23 und Tab. VIII, Fig. 1 bis 9. Bei dem terzlosen Schluss des Beispieles Tab. VII, Fig. 18, bemerkt Beethoven:] Für uns jetzt die 3., indem die Alten Bedenklichkeiten hatten in der grossen 3. (?kleinen? Die Red.) zu schliessen.

Vom Kontrapunkt mit zwei halben Noten gegen eine ganze.

Es gilt hier alles was im 2stimmigen S. gelehrt worden, doch darf man zum Behuf des harmonischen Dreiklangs durch den Sprung der Terz manchmal zwei Quinten vermeiden. Vide [Tab. VIII, Fig. 10. Nun folgen die Beispiele Tab. VIII, Fig. 11, 12 und Tab. IX, Fig. 1. Ueber die Bindungen in den vorletzten Takten dieser Beispiele schreibt Beethoven:] Diese Bindungen erlaubet die Nothwendigkeit im 3stimmigen Satz — überhaupt muss man sich bei dieser Uebung immer einen oder mehr folgende Takte vorausdenken.[6]) [Im letzten Beispiel kommen im 3. und 4. Takte zwischen Alt und Tenor zwei auf einen guten Takttheil fallende Quinten vor. Fux lässt sie unbeanstandet. Beethoven aber tadelt sie. Hier das Beispiel mit seiner Bemerkung:]

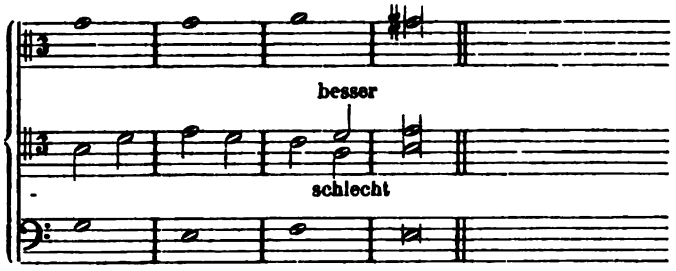


[Nun folgen die Beispiele Tab. IX, Fig. 2—7. Im zweiten dieser Beispiele kommen zwischen Bass und Tenor zweimal Quinten im Niederschlag vor. Auch diese tadelt Beethoven und verbessert sie einmal. Hier das Beispiel mit Beethoven's Bemerkungen:]



2) Fux, S. 88—85. 3) Fux, S. 86—88. 4) Vorlage ?.

5) Fux, S. 88—93. Bei Seyfried sind diesem Abschnitt entnommen die 4 Beispiele S. 103 und 104. 6) Fux, S. 96, 97. Bei Seyfried aus diesem Abschnitt die 2 Beispiele S. 106.



Mit vier Noten in 3 Stimmen.

Alles gilt was vom zweistimmigen in dieser Gattung. — Hauptsächlich muss auf die Noten gesehen werden, die in Thesi stehen. Kann bei dem ersten Viertel in Arsi nicht der harmonische Dreiklang angebracht werden, so sucht man solches beim 2ten und 3ten zu bewerkstelligen. Man (kann) hernach die Choralgesänge aller 6 Tonarten wieder vornehmen und so setzen dass von den 3 Stimmen die eine viertel, die andere halbe Schläge, die dritte ganze Schläge (hat) wie beim letzten Exempel zu sehen.[7]) [Nun folgen die Beispiele aus Fux, Tab. X, Fig. 1—5.]

In 3 Stimmen mit Bindungen.

[Folgen die Beispiele Tab. XI, Fig. 1—8, erstere mit kurzen Bemerkungen, wie:] Erklärung. Gleichviel u. dgl. [Auf das Beispiel Fig. 5 ist folgende Bemerkung zu beziehen:] Vieles ist durch die Regeln in der Höhe verboten, was in der Tiefe erlaubt ist, weil die Tiefe das Gehör nicht so kräftig rührt. Die Höhe erhebt, die Tiefe verdunkelt.[8]) [Auf den 3. Takt des Beispieles Fig. 7 bezieht sich folgende Bemerkung:] Was gesagt worden, dass der erste Theil der Bindung eine K. sein müsse, ist von solchen Sätzen zu verstehen, bei welchen sich der Bass fortbeweget, nicht aber wo er liegen bleibt wie hier. Hier glaubt man einmal eine Dissonanz, und die wird dadurch entschuldigt, indem die unterste Stimme, der Bass, liegen bleibet, indem eine Bindung die aus lauter Dissonanzen nicht nur nicht fehlerhaft, sondern schön ist.[9]) (Folgt Fig. 8.) [Zum 6. Takt des Beispiels Fig. 7 gehört die Bemerkung:] Statt der 3. die 8. [Nun folgen die Beispiele Tab. XI, Fig. 9 und 10, Tab. XII, Fig. 1—7 und Tab. XIII, Fig. 2. Bei den beiden letzten Beispielen die sich auf den Anfang beziehenden Bemerkungen:] Verdeckte Quinten [und:] besser.

Der bunte Kontrapunkt. De contrapuncto florido in 3 Stimmen.

Dieser ist eine Zusammensetzung aller 5 Gattungen wo man hauptsächlich nach damaliger Zeit auf eine schöne und angenehme Melodie sieht.[10]) [Folgen die Beispiele Tab. XIII, Fig. 3 bis 7 und Tab. XIV, Fig. 1.]

Vom Kontrapunkt mit 4 Stimmen.

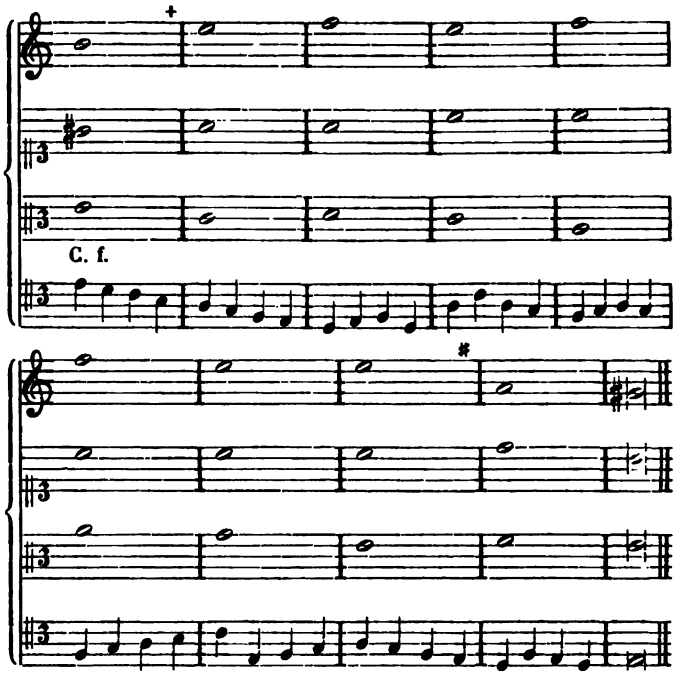
Wo man wegen fehlerhafter Gänge, welches öfter geschieht, die 8. nicht haben kann, wird die 3., sparsamer aber die 6. verdoppelt. Uebrigens müssen die Regeln von den Fortschreitungen und Bewegungen, so viel als möglich beobachtet werden, so dass man sowol auf die Verhältnisse der Theile zu ihrem Grund, als auch der Theile selbst untereinander sieht. Doch heischt's manchmal die Nothwendigkeit dass man eine verdeckte Folge von 8ven und 5ten dulden muss. Es liegt viel daran, gemäss der natürlichen Ordnung, jede K. an ihren rechten Ort zu setzen, man muss daher vorhersehen vom ersten bis zum andern oder vierten Takt richtig fortzuschreiten, geht dieses nicht, so ändert man den ersten Takt. Den Ort den die Konsonanzen haben wollen zeigt uns die Natur.[11]) [Folgen die Beispiele Tab. XIV, Fig. 3, 2 und 5—7, Tab. XV, Fig. 1—6 und Tab. XVI, Fig. 1.]

Zwei Schläge auf einen ganzen Takt, 4 Stimmen.

[Folgen ohne Weiteres die Beispiele Tab. XVI, Fig. 2—5.][12])

Von Vierteln gegen einen ganzen Schlag.

[Folgen die Beispiele Tab. XVII, Fig. 1 mit den Varianten Fig. 2 und 3. Bei Fig. 1, Takt 4, wird bemerkt:] ist besser als dieses (Fig. 2), welches zu leer wäre [und bei Fig. 3:] könnte so besser sein. Jedoch alles entschuldigt in den Mittelstimmen, gar in dieser Art der Komp. [Folgen die Beispiele Tab. XVII, Fig. 4 und 5. Zum 2. Takt des letzten Beispiels gehört folgende Bemerkung:] Dergleichen Fortschreitungen sind hier, weil die ganzen Schläge hier schlechterdings sollen beibehalten werden, zu dulden. Sie können selbst bei einer freien Komposition nicht vermieden werden, doch sind sie in den mittleren Stimmen erträglicher als in den äusseren. [Es folgt das Beispiel Tab. XVIII, Fig. 1. Auf den 9. Takt bezieht sich die Bemerkung:] Die Fortschreitung von einer unvollk. zu einer vollk. Konsonanz in der geraden Bewegung, von der 3. zur 5., entschuldigt sich um so mehr, da sie in den Mittelstimmen geschieht.[13]) [Folgen die Beispiele Tab. XVIII, Fig. 2—4 und Tab. XIX, Fig. 1. Auf das letzte Beispiel und zwar auf den Gang des Discants vom 1. zum 2. und vom 8. zum 9. Takt beziehen sich einige Bemerkungen. Beethoven schreibt:]



— Fux entschuldigt † ♯ dieses sehr und scheint auch manchmal mit Fleiss solche Beispiele gewählt zu haben, wo der Schüler solche Fehler machen musste. ♯ Das letztere würde jedoch für mein Ohr nie zu entschuldigen sein. Es lassen sich schon Choräle streng rein setzen.[14])

Von dem Kontrapunkt mit Bindungen, in 4 Stimmen.

Die Regel dass die Harmonie zu den Bindungen beständig aus 3 Schlägen bestehen soll, kann nicht so genau beobachtet

7) Fux, S. 98. 8) Fux, S. 101. — Vgl. Seyfried, S. 118, Zeile 8 von unten. 9) Fux, S. 99—103. 10) Fux, S. 105.

11) Fux, S. 107 und 108. — Vgl. Seyfried, S. 122, Zeile 16—25 und die folgenden 4 Beispiele S. 122 und 123. 12) Bei Seyfried die 4 Beispiele S. 125 unten und S. 126. 13) Fux, S. 112—114. 14) Vgl. Seyfried, S. 128.

werden. Es muss manchmal ein ganzer Schlag in zwei halbe getheilt werden, wie sich jetzt zeigen wird. Die Bindungen in 4 Stimmen verlangen die Konkordanzen, welche sie erhalten, wenn die Bindungen aufgehoben werden, z. B. [Beispiele Tab. XIX, Fig. 2—4.] Diese Beispiele zeigen, dass es einerlei Konkordanzen sind, die Noten mögen gebunden oder ungebunden sein. Jedoch in manchen Sätzen betrügt diese Regel, da man gezwungen ist, die Bindungen mit drei ganzen Schlägen einen ganzen Takt zu setzen; so kann dieses nicht geschehen in dem Satz da die Septime in der Bindung mit der Quinte verknüpft ist [Beispiel Tab. XIX, Fig. 5] hier macht die Auflösung der Bindung mit dem Tenor eine verbotene D.; hier muss also der ganze Schlag getheilt werden. [Beispiel Tab. XIX, Fig. 6. — Folgt der Anfang des Beispiels ebenda Fig. 7. — In Bezug auf den 4. und 5. Takt bemerkt Beethoven:] Die Quinte wird in Mittelstimmen gar nicht in Betrachtung gezogen und die vertritt die Stelle einer unvollkommenen Konsonanz. Daher ist diese Fortschreitung so anzusehen, als wenn man von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen in der geraden Bewegung fortgehe.[15])

Hier bricht das Manuscript dieser »Einleitung zum Fux'schen Contrapunkte« ab. Von dem fehlenden Schluss des Auszugs kann vielleicht Seyfried Seite 136, 137, 139 bis 142 und 145 eine annähernde Vorstellung geben.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Julius Tausch. Musik zu Shakespeare's »Was ihr wollt.« Op. 4. Düsseldorf, Bayrhoffer. Preise: Partitur 3 Thlr. 15 Sgr. Clavierauszug 2 Thlr. 15 Sgr. Von den einzelnen Nummern die Ouvertüre (vierhändig) 25 Sgr.

—*a*— Zu Shakespeare'schen Dichtungen Musik zu schreiben hat neben dem Verlockenden auch seine sehr missliche Seite. Nicht Jedem und nicht jeden Tag gelingt es, Werke zu schaffen von einer Genialität wie Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum. Aber auch für den Kritiker hat es heutzutage etwas Missliches, ein neueres Werk dieser Art zu recensiren. Denn, wollte man von dem Musikwerke eine dem Dichter entsprechende Fülle des Geistes und der Gedanken verlangen, wo wäre wohl der Componist, dessen Talent dazu ausreichte? Wir werden in den meisten Fällen den guten Willen höher schätzen müssen als die That, und uns freuen dürfen, wenn die Musik, für sich betrachtet, schön ist, und den in dem Dichterwerke angedeuteten lyrisch-dramatischen Momenten nur einigermaassen entspricht.

Der Eindruck, den das vorliegende Werk bei näherem Studium der Partitur auf uns gemacht hat, ist im obigen einschränkenden Sinne ein recht erfreulicher. Leicht, frisch und fliessend; keineswegs geistlos und in verbrauchten Formen sich bewegend; hinreichend, wenn auch nicht absolut, selbständig (etwas Gade'sche Art und Weise ist besonders in der Ouvertüre zu bemerken); nicht ohne Feinheit, ja zuweilen durch sinnige Pointen hervorragend, — kann diese Musik nur sehr angenehm wirken, und Ton und Haltung erweisen sich im Ganzen nicht unpassend zu den dramatischen Situationen des Stücks.

Shakespeare's »Was ihr wollt« lässt auf dem tiefen sittlichen Hintergrund des menschlichen Herzens, indem es den Unterschied der wahren und falschen Liebe darstellt (vergl. Gervinus' schöne Auseinandersetzung), höchst pikante und komische Verwicklungen vor unsern Augen entstehen. Eine ausserordentliche südliche Lebendigkeit herrscht im Ganzen und manches Unwahrscheinliche der Charaktere und Situationen wird dadurch kaum bemerkbar. Demgemäss wird auch die Musik bei einem gemüthvollen Hintergrunde vor allem durch Lebendigkeit, Geist und Reichthum sich hervorthun müssen. Zu einer strengeren Charakterisirung der Personen bietet das Stück dem Musiker kaum Gelegenheit, und es dürfte wenigstens eine heillos schwierige Aufgabe genannt werden, eine solche zu Stande zu bringen. Vielmehr handelt es sich nach unserer Ueberzeugung hier hauptsächlich um den richtigen Ton für Stimmungen und Situationen.

Wenn unserem Componisten nun auch die höchste Genialität fehlt, die wir ihm hier wünschen müssten, und die mit schlagender Sicherheit Etwas hinstellt, was gar nicht anders gedacht werden kann, so hat er doch den rechten Ton im Allgemeinen ziemlich gut getroffen; das Opus legt insofern ein gutes Zeugniss ab für sein Talent und für seine Urtheilskraft; um so ehrenvoller für ihn, als es erst sein viertes Werk ist.

Das Ganze besteht aus 9 Nummern. Nach einer ausgeführten Ouvertüre und dem kleinen, ihr entnommenen Melodram am Anfang des ersten Akts, finden wir Nr. 2, ein langsames Stück nach dem ersten Akt; Nr. 3, das Lied des Narren im zweiten Akt, »O Schatz! auf welchen Wegen irrt ihr«; Nr. 4, 3stimmiger Canon des Narren und der Junker Andreas (Christoph) und Tobias; Nr. 5 (a und b) das Lied des Narren »Komm' herbei Tod«; Nr. 6, ein Scherzo nach dem 2. Akt; Nr. 7, ein marschartiges Stück nach dem dritten Akt; Nr. 8, nach dem 4. Akt, eine langsame Einleitung und dann abermals ein Marsch; endlich Nr. 9, das Schlusslied des Narren.

Sehen wir diese einzelnen Nummern etwas genauer an, so haben wir zu bemerken, dass in der Introduktion der Ouvertüre ein kurzes rhythmisch kräftiges Motiv in mannigfacher Verarbeitung melodischen und zarten Partien gegenübersteht. Das erstere macht sich später im Allegro (B-dur, $^6/_8$) gegenüber einem luftigen, beinahe lockeren Tonspiel abermals als Hauptgedanke geltend. (Auch im »Schlussliede« des Narren erscheint es.) Als Mittelsatz findet sich eine den Streichinstrumenten übertragene sehr schön klingende Partie ($^3/_4$ Takt, ohne Tempowechsel); es ist dieselbe Musik, von welcher der Herzog bei Beginn des ersten Aktes spricht, und die dort nochmals erklingt. Alle diese Momente sind sehr hübsch zu einem Ganzen verwebt, das Einzelne zwar wie schon bemerkt an Gade erinnernd, aber doch mit viel Geschick zu einem wirksamen Musikstück ausgestaltet.

Der erste Zwischenakt (Nr. 2, F-dur $^2/_4$) hat zu seinem inneren Vorwurfe offenbar die aufkeimenden Gefühle Olivia's für Viola, und zeichnet sich durch schöne innige Melodik aus. — Das Lied des Narren (Nr. 3, F-dur $^2/_4$) dürfte auf der Bühne bei entsprechendem Spiel seine Wirkung nicht verfehlen. Einige banale Schlusswendungen hier und in Nr. 5 hätten leicht durch edlere ersetzt werden können. — Der Canon Nr. 4 wird nur mit Mimik und Aktion die rechte komische Wirkung machen. — Der zweite Zwischenakt (Nr. 6, A-moll $^6/_4$, Schnell) ist, bei allem Bestreben, ein recht munteres Scherzo zu liefern, und so dem beabsichtigten Attentat auf Malvolio eine musikalische Spitze aufzusetzen — wir können es nicht verhehlen — etwas hausbacken ausgefallen. In einer Symphonie als Scherzo gebracht, würde es zwar den letzteren Charakter nicht einbüssen, allein als ein gutes Musikstück gelten können. Hier, wo die auf die Spitze gestellten Spässe eines Junker

15) Vorlage: Fux, S. 115, 116. — Vgl. Seyfried, S. 134—136.

Tobias und seines Gesellen, des Junker Andreas, uns eben beschäftigten, kann es nur ernüchternd wirken. — Der dritte Zwischenakt (Nr. 7, C-moll 2/4, lebhaft und bestimmt), wo es galt, die rauflustigen und doch feigen Junker zu parodiren, ist durch eine glückliche Mischung von Pathos und Humor recht gut gerathen. Ein weiteres Ausgreifen nach entfernteren Tonarten würde an einigen Stellen nicht geschadet haben. Das Trio ist hübsch, aber nicht gerade bedeutend. — Der 4. Zwischenakt (Nr. 8) beginnt, wie oben bemerkt, mit einer langsamen Einleitung, die nur eine variirte Wiederholung von Nr. 2 ist (motivirt wahrscheinlich durch das Erreichen des dort als Hoffnung Angedeuteten). Der folgende Marsch (F-dur 4/4) soll wohl die Hochzeit der Olivia illustriren; es herrscht ein recht zufriedener glücklicher Ton darin, einzelne Stellen, wie Takt 8—16, sind zugleich musikalisch nicht uninteressant, das Trio melodisch recht wirksam. Manche Wiederholungen hätten als solche durch Veränderung der Tonart vermieden werden können. — Das »Schlusslied« des Narren endlich (B-dur 4/4, Lebhaft) hat recht witzige Pointen; so z. B. der drollige Anfang in Es statt B, die Wendung zum verminderten Septimenakkord auf dem Refrain vom »Regen«, der Rückgang von dort nach B, und die Verwendung des Ouvertüre-Motivs.

Nach alledem haben wir in dem Opus 4 des Herrn Tausch ein Werk vor uns, welches wenigstens theilweise anregend und befriedigend genannt werden kann. Der Componist besitzt ein hübsches Talent, welches bei grossem Fleiss und steigender Selbstkritik noch viel Schönes zu leisten verspricht und für die komische deutsche Oper nutzbar werden könnte.

Ein verbindendes Gedicht zur oben besprochenen Composition für Concertaufführungen, von Rudolph Nielo, ist in demselben Verlag erschienen. Es fasst das Lustspiel mit kurzen verständlichen und warmen Worten, wie auch, soweit wir das beurtheilen können, mit richtigem Verständniss der Intentionen des Dichters zusammen, und führt uns so in die Mitte der Sache.

Robert Franz. Op. 34. 6 Lieder von H. Heine. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 20 Sgr.

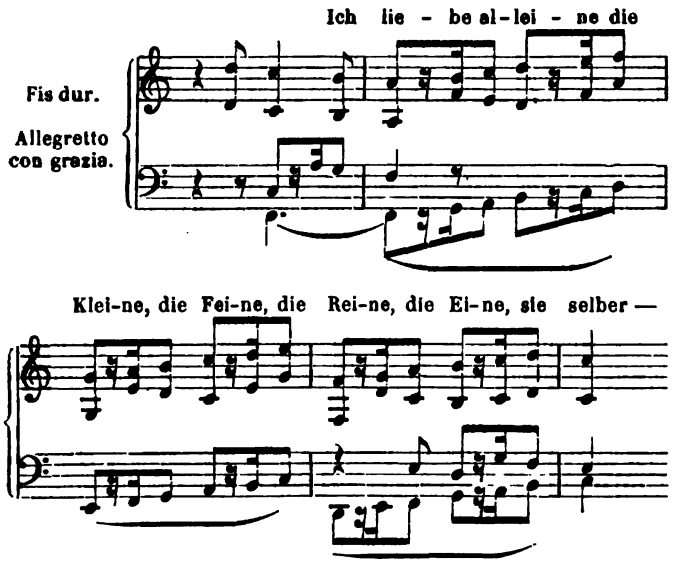
—— Op. 35. 6 Gesänge von Osterwald, Eichendorff, Roquette und Geibel. Ebendas. Pr. 25 Sgr.

—— Op. 36. 6 Gesänge von Heine, Osterwald, Betty Paoli und ein »Volkslied«. Ebendas. Pr. 25 Sgr.

—*s*. Wir können bei diesen neuen Gaben der Franz'schen Muse an die ziemlich bekannt gewordenen Voraussetzungen erinnern, die der schöpferischen Thätigkeit derselben als Ausgangspunkte und principielle Richtschnur dienen. Darnach nemlich wäre die Kunst in ihrer genetischen Entwickelung durch Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Schubert und Beethoven auf den Gebieten der grösseren Vocalformen und der reinen Instrumentalmusik zur höchsten Spitze der Möglichkeit ausgebaut und alle ihre Aufgaben mehr als genügend gelöset. Nur auf dem Gebiete des Liedes sei der Gegenwart noch Spielraum geblieben, Neues mit der Garantie immanenter Lebensfähigkeit hervorzubringen. Der lyrische Strom müsse in das ihm von Rechtswegen zukommende Bette des mit wirklichem Gehalt zu erfüllenden Strophenliedes zurückgeführt werden und eben darin sei die Aufgabe der Gegenwart zu erkennen. Wir wollen diese Anschauung der Entwicklungsfähigkeit der Kunst nicht beurtheilen, dieselbe weder angreifen, noch vertheidigen, sondern nur darauf Bezug nehmen, indem wir unseren Lesern von der Erscheinung oben angekündigter drei Hefte Kenntniss geben. Es wird Niemanden, der die typische Form des Franz'schen Liedes kennt, wundern, dass diese 18 neuen Lieder einen wesentlich neuen Ton nicht anschlagen. Die Arbeiten unseres Verfassers sind ja Früchte seiner unerschütterlichen Consequenz im Festhalten an den gedachten principiellen Voraussetzungen. Daraus muss mit ebenso unausweichlicher Nothwendigkeit ein ausgeprägter Typus in Form und Ausdruck nicht nur, sondern auch in der Wahl und Auffassung der dichterischen Stoffe, die er musikalisch bearbeitet, hervorgehen. — Wir finden also in den bezeichneten neuen Heften wieder den bekannten und geschätzten Typus wieder, der ein Franz'sches Lied sofort kennzeichnet und es allen anderen modernen und älteren Liedern gegenüberstellt als ein in sich selbst beruhendes, ganz bestimmt individualisirtes Kunsterzeugniss. Es wird kaum nothwendig sein, die bemerkenswerthe Erfindungskraft und Frische hervorzuheben, welche sich in diesen drei neuen Heften trotz der principiellen Beschränkung, unter der sie entstanden, aufs Neue oft in höchst anziehender Form manifestirt, und jeglicher Besorgniss, als möchte Franz mit diesem Vermögen am Ende sein oder sich in äusserliche Wiederholungen verwickeln, allen Grund und Boden entzieht. Franz freilich cultivirt die Liedform weniger weil er muss, als weil er will. Deshalb kann sein Publikum nicht dasjenige sein, welches sich gern berauschen lässt mit dem Moste jugendlicher Fülle und Unmittelbarkeit, wie wir sie bei Schubert, Schumann u. A. m. vorzugsweise in ihrer vocalen Lyrik schätzen. Franz ist kein dichterischer Schwärmer. Die Jugend sucht ihn deshalb minder als das gereiftere musikalische Alter und — die edele Weiblichkeit, die bekanntlich den Ueberschwang des Gefühlsausdruckes nicht liebt, sich vielmehr peinlich von demselben berührt fühlt.

Bei der Verschiedenheit der beiderseitigen Ausgangspunkte kann es nicht Wunder nehmen, dass Franz in der Auffassung und musikalischen Darstellung mancher Dichtungen, von derjenigen Schumann's u. A., nicht nur nicht befriedigt, sondern gar abgestossen werden müsse. Dies mag denn der Grund sein, weshalb wir häufig Dichtungen von Franz componirt finden, welche mit Schumannschen u. a. Weisen bereits eine ausgebreitete Popularität gewonnen haben. Zu diesen gehört in Op. 34: »Was will die einsame Thräne«, »Es treibt mich hin, es treibt mich her«, »die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne«, sämmtlich von Heine; ferner in Op. 35 das oft componirte »Wenn sich zwei Herzen scheiden« von Geibel und »Ich wandre durch die stille Nacht« von Eichendorff. Wie die ausschliesslichen Verehrer der Schumann'schen Muse, die Franz'sche Musik jener Heine'schen Dichtungen in Op. 34 aufnehmen werden, ist leicht zu errathen. Wir möchten ihnen aber doch wenigstens zwei derselben recht warm ans Herz legen, nemlich: »Was will die einsame Thräne« und »Es treibt mich hin, es treibt mich her.« Beide lauten freilich wesentlich anders als die beliebten Weisen Schumann's, aber sie sind hinsichtlich der poetischen Wahrheit nicht minder warm empfunden und mit dramatischer Kraft dargestellt; und vom rein musikalischen Standpunkte betrachtet, sind die Liedsätze als solche ohne Frage einheitlicher und abgerundeter, wenn auch vielleicht weniger »frappant« und »interessant« als die Schumann'schen angezogenen Stücke. Das dritte »die Rose, die Lilie« u. s. f. erreicht nun freilich die Grazie jugendlichen Uebermuthes und Schwunges nicht, welche das Schumann'sche Lied in der »Dichterliebe« so

überaus anziehend macht. Wir möchten die Franz'sche Musik zu diesem wie hingehauchten Gedichte fast mühsam nennen. Schon die Tonart Fis-dur erscheint den leicht hingeworfenen huschigen Versen gegenüber anspruchsvoll und schwerfällig. Und der Gang



wird den meisten Sängern dieses Lied unausführbar erscheinen lassen, umsomehr da die technische Plage mit der bestens erzielten Wirkung ein erhebliches Missverhältniss — nemlich auf Seite der Wirkung ein Deficit bilden dürfte. Als besonders reizvoll und anziehend in Op. 34 heben wir noch das letzte der Lieder hervor: »Gekommen ist der Maie.« Das Träumerische der Dichtung gewinnt unter der Feder unseres Verfassers einen ihm ganz eigenthümlichen Ausdruck, der auf keine Weise nachzuahmen, wenigstens nicht zu erreichen sein dürfte.

Ein ähnlicher Ton klingt aus dem Liede Op. 35, 2 »Ich wandre durch die stille Nacht« uns entgegen, aber dunkler und innigerregter als in dem gedachten. In diesem Hefte verdient noch das Roquette'sche »Die Sonn ist hin wie Lust der Minn« besondere Aufmerksamkeit.

Dieses Lied schliesst sich an einige andere des Heftes Op. 36 an, welche wie neue frische Blüten aus dem Geiste Joh. Seb. Bachs hervorzuspriessen scheinen. Dazu zählen wir vorzugsweise das fünfte: »Gute Nacht« von Betty Paoli, welches in seiner harmonischen Verkettung, wie in der symmetrischen schönen Correspondenz durchgehender Stimmen unverkennbare Spuren eines tiefeingehenden und erfolgreichen Bachstudiums verräth. Ob das anspruchslose Gedicht dadurch zur Geltung gelangt sei und seine eben in Einfachheit und ungeheuchelter Innigkeit beruhende Ungebundenheit in der gebundenen Satzform und streng consequenten Stimmenführung gerade den adäquaten musikalischen Ausdruck gefunden habe? — diese Frage fällt in das Gebiet der Ansichtssachen und wir zweifeln durchaus nicht, dass Franz im Stande sein wird, für die Richtigkeit seiner Auffassung des kleinen Stoffes mit mehr als einem Vertheidigungsgrunde jeder Gegenmeinung die Spitze zu bieten. Auch die Lieder »Habt ihr sie schon gesehn?« und »Als die Linden trieben« von Osterwald haben den Referenten hin und wieder an Bach gemahnt, ohne dass irgendwo — was wohl kaum versichert zu werden braucht — eine absichtsvolle oder unbewusste Nachahmung (Reminiscenz) eines bestimmten Ausdruckes des Meisters hervorträte. Es ist eben eine prismatische Stralenbrechung des Bachschen Geistes in der Franz'schen Ausdrucksweise. Wenn in dem Liede »Gute Nacht« durch das Zurücktreten des vocalen Theiles hinter den rein instrumentalen Satz mancher Hörer etwa ein Missverhältniss entdecken sollte, so wird dies bei den beiden anderen »Habt ihr sie schon gesehn?« und »Als die Linden trieben« schwerlich Jemandem gelingen. Der naive Ton, der in jenem nicht unähnlich einer Bachschen »Invention« uns entgegenklingt, tönt auch in dem letzten Liede dieses Heftes »Nun hat mein Stecken gute Rast« wieder. Es tritt fast aus demjenigen Kreise heraus, den wir um den Begriff des »Franz'schen Typus« gezogen denken, wovon oben die Rede war. Das Lied ist sehr legère gehalten und fällt in den Ton eines fast kecken Humores, dem freilich nichts weniger als Anmuth abgeht, wie dies bei der äusserst zugespitzten Feinfühligkeit unseres Verfassers nicht anders zu erwarten ist.

Wir haben mehre der Lieder in allen drei Heften nicht besonders aufgeführt und beleuchtet, weil der Name ihres Verfassers für ihren Werth ausreichende Bürgschaft leistet und es nur darauf ankam, das Publicum von den in den angezeigten Heften vorliegenden Beweisen seiner fortgesetzten schöpferischen Thätigkeit in Kenntniss zu setzen. Diese neuen Hefte werden allen Freunden der Franz'schen Muse willkommene Gaben sein; möchten sie derselben auch neue Liebhaber zuführen.

Miscellen.

Chöre zu Goethe's Tancred.

Als Goethe seine Bearbeitung von Voltaires Tancred im Jahr 1800 an Iffland schickte, der sie in Berlin aufzuführen beabsichtigte, war er auf den Gedanken gekommen, ob man nicht, da die Handlung des Stückes durchaus öffentlich sei und für die Aufführung das ganze, wohl noch verstärkte Theaterpersonal herangebracht werden müsse, um diese Masse zu organisiren, die Zwischenakte mit Chören ausfüllen solle. Euphanie müsse eine gute Sängerin sein, die in den Zwischenakten glänzen und die Verbindung des Ganzen bewirken könne. Vermuthlich haben die Chöre zu Racines Athalie Goethe auf diesen Einfall gebracht, der, wie es scheint, nicht zur Ausführung gekommen ist, und ungefähr skizzirt ist in dem in Teichmann's liter. Nachlass S. 237 mitgetheilten

Vorschlag zu lyrischen Episoden für Tancred.

Charakteristische kurze Symphonie.

Nach dem ersten Akt.

Syrakusanische Jungfrauen treten auf, mit Freude über das bevorstehende Hochzeitsfest. Euphanie, eine aus ihnen, welche Amenaiden näher verbunden ist, und nun die Neugierde der Uebrigen befriedigen soll, bringt auf einmal ernste Betrachtungen in die Mitte, und so wird die Stimmung des zweiten Akts vorbereitet. Ich supponire, dass Euphanie von einer guten Sängerin vorgestellt wird, die als Chorführerin angesehen werden kann.

Nach dem zweiten Akt.

Euphanie bleibt im grössten Schmerz zurück. Syrakusanische Jünglinge und Jungfrauen treten zu ihr. Klage der Mädchen über Amenaidens Unfall, Vorwürfe der Männer wegen des Verraths, Euphanie ermahnt nachsichtig und gerecht zu sein, der Gesang schliesst milde, um das heitere, gefühlvolle Kommen Tancreds vorzubereiten.

Nach dem dritten Akt.

Sehr bewegte Scene. Chor der Ritter, mit leidenschaftlichen Aeusserungen, über den fremden, unbekannten, über

Amenaidens Schicksal u. s. w. Chor der Mädchen tritt ein, mit Hoffnungen, dass das Glück durch den Unbekannten für Amenaiden siegen werde. Die Ritter gehen ab, dem Streit zuzusehen. Leidenschaftliche Hoffnungen der Jungfrauen. Die Jünglinge kommen, verkündigen den Sieg Tancredens. Kriegerische Musik, aber ernst und traurig. Den Anfang des vierten Akts und die ganze Stimmung desselben vorbereitend.

Nach dem vierten Akt.

Die Musik deutete, indess changirt wird, auf die verworrene Gewalt der Schlacht, ginge in einen mächtigen Triumphgesang über, der aber doch das tragische, ängstliche und trauervolle mit anschlagen müsste.

Den Schluss

würde ich mit einem kurzen Trauerchor machen, die Wiederholung dessen, der im fünften Akt angedeutet wird.

Nathan der Weise und die Zauberflöte.

Dav. Fr. Strauss zieht in seinem Vortrag über Lessing's Nathan den Weisen (Berlin 1864) S. 77 f. folgende überraschend schöne und treffende Parallele zwischen diesem Drama und der Zauberflöte:

»Während die dramatische Handlung, die Bezüge und Schicksale der auftretenden Personen die Aufmerksamkeit spannen und das Gemüth in Anspruch nehmen, steigt allmälig der hohe Sinn des Ganzen, wie ein fernes Gebirg vor dem Wanderer, vor dem Geiste auf, und die goldenen Sprüche, dem Zuschauer oft wörtlich oder doch dem Sinne nach längst vertraut, Sprüche, auf denen der ganze sittlich religiöse Bildungsstand der Gegenwart beruht, geben dem Spiele, das sich vor uns abrollt, eine heilige Weihe, dem empfänglichen Zuschauer eine andächtige Stimmung. Dabei vermisst man die stärker packenden Eindrücke eigentlich drastischer Stücke so wenig, als man bei den tiefen Friedensklängen von Mozart's Zauberflöte die mannigfaltige Charakteristik und die schäumende Leidenschaft in den Melodien seines Don Juan vermisst. In beiden Letztlingswerken, dem des Dichters wie dem des Tonsetzers, so verschiedenartig sie übrigens sein mögen, offenbart sich ein zur Klarheit und zum Frieden mit sich hindurchgedrungener, in sich vollendeter Geist, an den, weil er jede innere Trübung überwunden hat, auch keine Störung von aussen mehr ernstlich heranreicht; sie sind Werke, über welche hinaus dem Genius, der sie geschaffen, kein höheres mehr möglich war, Werke, welche das Licht der Verklärung schon umfliesst, worein ihre Urheber bald nachher im Tode eingegangen sind.«

Berichte.

Berlin. La Réole, die erste Opernnovität dieses Winters auf unserer Hofbühne, ging endlich nach langer Vorbereitung am 24. October in Scene. Dem Componisten, Herrn Gustav Schmidt, können wir in mehrfacher Beziehung unsere Anerkennung nicht versagen. Dies findet überall da statt, wo es sich um das Streben nach dem Guten oder um das handelt, was man durch Fleiss, Geschicklichkeit und Erfahrung erreichen kann, sobald Intelligenz und Anspruchslosigkeit dem Producirenden, wie im vorliegenden Falle, zur Seite stehn. Handelt es sich aber um die Befähigung, Themen für ein so umfassendes Werk, wie eine Oper, wirklich zu erfinden, so müssen wir bekennen, dass der Componist weit hinter seiner Aufgabe zurück bleibt. Er erfindet selten, sondern bestreitet den melodischen und thematischen Aufwand seiner Tonstücke mit musikalischer Scheidemünze, wenn er nicht, was noch schlimmer, starke Zwangsanleihen bei Andern macht. Da man aber, wie Mendelssohn in seinen Briefen treffend bemerkt, nicht mit dem Talente, sondern nur mit dem musikalischen Character eines Componisten zu rechten hat, so halte ich mich an den Letzteren um so lieber, als er ein guter ist. Nur die Ouvertüre, welche eine Menge von Themen aus der Oper lose und potpourriartig aneinanderreiht, entspricht nicht den Anforderungen, die man an einen tüchtigen Musiker stellen muss. Vor allem verdient im Uebrigen Schmidts Streben nach Ausprägung und Abrundung der Form gelobt zu werden; ebenso die feine und wirksame Ausführung grösserer Ensembles, weises Maasshalten in jeder Beziehung und die stets deutlich hervortretende Absicht, für Wort und Situation den entsprechenden Ausdruck zu bieten. Bleibt diese gute Absicht im Vollbringen oft hinter dem Wollen zurück, so ist dies allerdings zum Theil dem Mangel an Erfindungsgabe, im vorliegenden Falle jedoch auch in hohem Grade dem Libretto zuzuschreiben, welches ich, vielen mir bekannt gewordenen Urtheilen widersprechend, ein unzweckmässiges nenne. Dass Frau Birch-Pfeiffer Bühnengeschick und die Gabe besitzt, einen dramatischen Knoten zu schürzen, das weiss alle Welt und das bewährt sich auch aufs Neue in dem Texte zu La Réole. Aber dass die geschätzte Verfasserin das Wesen der Musik erkannt und ihm in dem erwähnten Buche ausreichend Rechnung getragen hätte, wird schwerlich ein verständiger Musiker behaupten, der sich in die Lage versetzt denkt, dasselbe componiren zu müssen. Politische Intriguen, zu deren Ausführung eine allgemeine Liebelei in die Kreuz und Quer verwendet wird, möchten doch wohl keinen passenden Stoff für die musikalische Composition abgeben. Man kann allerdings, wie Beispiele beweisen, sogar Tabaksetiquetten und Speisezettel componiren, aber dann handelt es sich um einen Scherz und nicht um ein ernstes Kunstwerk. Der äussere Erfolg der Oper war ein ziemlich geringer, was vielleicht mit an der Indifferenz unseres Publicums gegen sogenannte Spielopern liegen mag. Unter den Ausführenden leistete besonders Frl. de Ahna als Armande, Herr Salomon als Rosny und, in der hauptsächlich mit Dialog bedachten Partie der Katharina von Medicis, Frau Jachmann-Wagner Vorzügliches. Demnächst steht als Novität Benedicts »Rose von Erin« bevor. Bis zum Erscheinen derselben unterhält Frl. Lucca als Frau Fluth in Nicolais »lustigen Weibern« das Opernpublikum. Gleichzeitig ist Frau Köster, als Ehrenmitglied unserer Hofbühne, zur Stätte ihrer Triumphe zurückgekehrt, um in einer Reihe von Vorstellungen die bekannten klassischen Frauengestalten vor uns wieder erstehen zu lassen, welche den Ruf der geschätzten Künstlerin zu einem so unbestritten ehrenvollen gemacht haben. Allein die Todten erstehen nun einmal nicht wieder, und wenn wir vor Jahresfrist den Verlust der Frau Köster beklagten, so beklagen wir es jetzt noch lebhafter, dass ihre Wiederkehr mit geschwächten Kräften uns das schöne und glänzende Bild trübt, welches wir von ihr im Gedächtniss bewahrt hatten. — Die italiänische Oper geht bereits ihrem Ende entgegen und dankt die Möglichkeit ihrer kurzen Existenz nur der reizenden und kunstgebildeten Adeline Patti, welche eigentlich mit dem stets fett gedruckten und im höchsten Grade reclamirten Tenor, Signor Naudin, die Ehren dieser Miniaturstagione theilen sollte. Allein schon beim ersten Auftreten des Letztgenannten erblasste der künstliche Glanz seines Namens, man sah in ihm nur noch eine manierirte Tenorruine und rief die Patti zur Alleinherrscherin aus. Die Unterstützung durch das übrige Personal ist nur von Seiten der Herren Zacchi und Mazetti derart, dass von einem Kunstgenusse die Rede sein kann, im Uebrigen aber selbst für bescheidene Ansprüche völlig unzureichend. Zur Komik steigern aber gewisse Signori: Fabbro und Molinaro eine jede, auch die ernsteste Situation, indem der italiänisirte Schmidt

und Müller ihnen in seiner ganzen deutschen Schwerfälligkeit und leider in diesem Falle auch Stimmlosigkeit über die Schulter guckt. — Von den angekündigten grösseren Concertunternehmungen sind bereits drei ins Leben getreten. Zuerst die des Herrn Carlberg und später, an ein und demselben Abende mit den Symphoniesoiréen der Königl. Kapelle, die des Herrn von Bülow. Das Concert, mit dem Herr Carlberg sich am 10. October hier als Concertgeber und Dirigent einführte, hatte eine sehr schwache Seite, nämlich die Solovorträge, welche fast durchgehends Kräften anvertraut waren, wie sie in Berlin, zumal in den Räumen der Singacademie, höchst selten vorkommen. Ich nehme hiervon Frl. Bär und Herrn Putsch aus, deren Mitwirkung, namentlich die des Letzteren, in der Gade'schen Cantate »Erlkönigs Tochter« in vieler Beziehung lobenswerth war. Dagegen stellte sich das Orchester in einer Stärke von ungefähr 60 Mitwirkenden, sowohl in Bezug auf Kraft und Wohlklang, als auch auf bereits im Zusammenspiel erlangte Präcision ein treffliches Zeugniss aus. Da nun aber das Orchester der eigentliche Kern des Unternehmens ist, alles Uebrige nur als Beigabe dem ersten Concerte hinzugefügt war, so glaube ich den noch folgenden sechs Symphonieconcerten um so mehr ein gutes Prognostikon stellen zu können, als der Dirigent bereits bei seinem ersten Waffengange sich als ziemlich tüchtig bewährt hat. Nur in Bezug auf das Verschleppen der Tempi muss er gar sehr auf der Hut sein, denn dieser erste Abend bot, selbst in allbekannten Stücken, wie z. B. in der Einleitung der Ouvertüre zu Oberon und in der Arie »Ah perfido«, wahre Leichentempi, der weniger bekannten Cantate von Gade nicht zu gedenken. — Das Bülow'sche Concert brachte Gades Hamletouvertüre, Liszts erstes Clavierconcert, Beethovens »Meeresstille und glückliche Fahrt« und neunte Symphonie. Die Ausführung aller genannten Werke war in technischer Beziehung eine vorzügliche. In Bezug auf die Auffassung jedoch kann ich mich nur mit den drei ersten einverstanden erklären. In die neunte Symphonie interpretirte der Dirigent allzuviel hinein, was meiner Meinung nach nicht darin ist. Ein übertrieben langsames Tempo des ersten Satzes, ein übereiltes des Trios und ein Beginnen vom schleppenden Andante im Finalthema, welches sich dann in fortwährendem Stringendo bis in das gewohnte Allegro steigert, allzubreite oder willkührlich hinzugefügte Ritenutos und im letzten Satze eine fast minutenlange Generalpause vor »seid umschlungen, Millionen« verleideten mir den Genuss, den mir sonst gerade diese Composition zu gewähren pflegt. Die Individualität eines Dirigenten darf sich einem von ihm geleiteten Werke nie in der Weise aufprägen, dass die Physiognomie desselben dadurch verändert wird. Mögen selbst die Acten über die neunte Symphonie noch nicht geschlossen sein, so erscheint mir doch der Bülow'sche Beitrag nicht derart, um dieselben zu befriedigendem Abschluss zu bringen. Der Beifall, den die zahlreiche Versammlung den ausführenden Kräften, der Liebig'schen Capelle, Mitgliedern des Stern'schen Gesangvereins, den Damen Köster und Leo, wie den Herren Otto und Krause, in erhöhtem Maasse auch dem Concertgeber nach dem Vortrage des Clavierconcertes spendete, war ein wohlverdienter und verwischte die peinliche Empfindung, welche ein vor Anfang des Concertes auf dem Directionspulte liegender Lorbeerkranz erregt hatte. Die Bülow'schen Concerte beginnen in dem Augenblicke, wo die Radecke'schen aufhören, da der Unternehmer und Leiter derselben fortan seine Thätigkeit der Königl. Oper als dritter Capellmeister zu widmen berufen ist. Ein Ersatz für das mit dieser Berufung beschlossene Unternehmen ist sowohl der bedeutenden Fähigkeiten des Herrn von Bülow, als auch der ihm zu Gebote stehenden ausgezeichneten Kräfte und ansehnlichen Geldmittel wegen möglich, jedenfalls in hohem Grade erwünscht. Möchten daher die das neue Concert-Institut leitenden Principien derart sein, dass die Wirksamkeit desselben nicht einer Partei, sondern dem allgemeinen Interesse der Kunst dienstbar gemacht würde!

Richard Wüerst.

Leipzig, 13. November. *S. B.* Wir haben heute über zwei Productionen zu berichten, von welchen die eine einen vorwiegend erfreulichen, die andere einen höchst anregenden Charakter trug. Die erste Abendunterhaltung für Kammermusik (8. Novbr.) vereinigte wieder die eigentlichen Musikfreunde Leipzigs im Saale des für diese Gattung so sehr geeigneten Gewandhauses, und um das Panier der grossen Wiener Trias: Haydn, Mozart, Beethoven. Ein Quartett in G vom Ersteren wurde von den Herren David, Röntgen, Hermann und Luebeck, das D dur-Quintett von Mozart von denselben Künstlern und Herrn Hunger, das Beethoven'sche Claviertrio in D-dur von den Herren Louis Brassin, David und Luebeck im Allgemeinen mit jener Wärme, Präcision und Feinheit gespielt, die man von Künstlern dieses Ranges erwarten darf und gewohnt ist. Herr Luebeck, nunmehr definitives Mitglied dieser Gesellschaft, scheint sich seit vorigem Jahr viele Mühe gegeben zu haben, seine Genossen einzuholen, und wird dies auch zuversichtlich bald erreicht haben. — Der Vortrag des Beethoven'schen Trio's (in Wien wegen des Adagio »Geistertrio« genannt) durch Hrn. Brassin, belehrte uns, dass das Renommée des Genannten als Beethovenspieler nicht ohne wirkliche Grundlage ist. Dringt er auch noch nicht in die tiefsten Intentionen des Componisten ein, so kann man doch die Correctheit und streng musikalische Betonungsweise, die Frische und die Lebendigkeit des Spiels bei Abwesenheit krankhafter Manieren nur sehr anerkennen. Am wenigsten gefiel uns das Adagio. Das Spannende, unheimlich Brütende darin ging durch ein etwas zu bewegtes Tempo und durch den Mangel an Freiheit in Behandlung desselben theilweise verloren. — Wenn wir schliesslich an die Veranstalter dieser Abendunterhaltungen einige kleine Bitten richten dürfen, durch deren Erfüllung sie Viele zu Dank verpflichten würden, so wäre es erstens die, die einzelnen Sätze der Quartette durch etwas längere Pausen zu unterbrechen. Dann aber könnte wohl das Stimmen der Instrumente etwas leiser bewerkstelligt, und namentlich nicht unmittelbar nach dem Ende eines Stücks damit begonnen werden. Möchten die verehrten Künstler hierin nicht Pedanterie oder Tadelsucht finden wollen, vielmehr bedenken, dass die schönste Kunstleistung durch äussere Störungen sehr leicht in der Wirkung beeinträchtigt werden kann.

Die zweite Production, von der wir oben sprachen, war das 6. Abonnement-Concert im Gewandhause (am 12. November), und die Hauptnummer, welche den zweiten Theil ausfüllte, eine neue Symphonie von unserm sächsischen Landsmanne Rob. Volkmann.*) Mit lebhafter Freude schreiben wir es hin: Volkmann hat mit dieser Symphonie einen grossen Theil der Hoffnungen erfüllt, die wir allzeit auf ihn gesetzt haben. Wir sehen hier eine Kraft, die vor einem hohen Ziele nicht zurückschreckt, und nachhaltig genug ist, um es zu erreichen. Volkmann hat, wie die bedeutendsten heutigen Talente, grosse und schwere Entwicklungsphasen durchgemacht, und scheint noch nicht am Ende derselben angelangt zu sein. Aber die D-moll-Symphonie giebt starke Hoffnung, dass die Sonne Volkmann's noch nicht untergegangen ist, vielmehr erst noch zu recht strahlendem Glanze sich erheben, und ihn unter den Tonsetzern der Gegenwart als einen der ersten kenntlich machen wird, die berufen und auserwählt sind, die Kunst wirklich »fortzusetzen« und möglichst im Niveau zu halten.

---

*) Volkmann ist 1815 zu Lommatzsch geboren, und lebt seit einer Reihe von Jahren in Pesth.

Zu einer eingehenden Kritik dieser Symphonie haben wir hier keinen Raum, ziehen daher vor, da das Werk gedruckt vorliegt, in der nächsten Nummer unter der Rubrik »Recensionen« mehr darüber zu sagen. Heute nur so viel, dass die Aufnahme des Werkes von Seite des Publikums in keiner Weise dem wirklichen Verdienst entsprach. Das kann uns aber nicht im geringsten beirren, so wenig uns bei andern Gelegenheiten tobender Beifall besticht. Volkmann's Dmoll-Symphonie ist nach einmaligem Hören kaum richtig zu beurtheilen, am wenigsten kann dies von einem Publikum erwartet werden, welches Novitäten gegenüber nicht ohne Grund zurückhaltend, überhaupt aber etwas zaghaft und schwerfällig ist. Auch mag die sehr starke, mit Blech nicht eben schonend vorgehende Instrumentirung, die aber jedenfalls zum Charakter des Werkes passt, dem Eindruck in diesen Räumen geschadet haben. Wir können dagegen geltend machen, dass auch uns erst in der Production Vieles verständlich wurde, was uns in der Probe unklar oder barock erschien. Alles vermögen allerdings auch wir nicht zu vertheidigen, namentlich nicht gewisse Härten und Schrullen im Scherzo und im Andante, sowie manches Andere, worauf wir noch eingehend zu sprechen kommen.

Die Symphonie ist übrigens in einem hohen Styl geschrieben, kein Stückwerk, sondern Alles aus Einem Guss, das Pathos nicht gemacht, sondern mit im Grunde einfachen musikalischen Mitteln und (bei geringen Ausnahmen) auf wohlklingende Weise erreicht, es fehlt dabei nicht an melodischen, innigen und feinen Zügen; »gearbeitet« ist das Werk vortrefflich, — mit einem Wort: zu dem, was man verlangen darf, kommt das, was das reiche Talent allein geben kann. Nur an einzelnen Stellen merkt man den Einfluss eines noch nicht völlig gereinigten Geschmacks.

Nun blos noch ein paar Worte über die übrigen Stücke dieses Concerts. Man begann mit Schumann's reizendem Orchesterwerk: »Ouvertüre, Scherzo und Finale«, worauf Herr J. Schild aus Solothurn, in Leipzig schon durch verschiedene Productionen (siehe die Berichte vom vorigen Winter) bekannt, die grosse Tenor-Arie aus dem Freischütz »Nein, länger trag' ich nicht die Qualen« sang und zwar mit bestem Erfolg. Seine Stimme scheint sich seit vorigem Winter gekräftigt, seine Technik vervollkommnet zu haben, nur die hohen Töne lassen noch einen reineren und natürlicheren Ansatz zu wünschen übrig. — Das hierauf von dem jugendlichen Frl. Doris Böhme aus Dresden gespielte Fmoll-Concert von Chopin gelangte durch die treffliche Technik und den schönen Anschlag des Fräuleins so weit zur Geltung, als diese mit unendlichen Schnörkeln überladene, im Orchester dagegen sehr arme Composition es vermag. Den Schluss des 1. Theils bildete Schumann's köstliche Composition »Zigeunerleben«, mit der sehr geschickt gemachten Instrumentirung von Grädener. Wir haben nur das eine Bedenken, ob der innere Widerspruch, welcher in dieser Composition liegt, darin nämlich, dass der Text etwas beschreibt, und die Singenden selbst wieder als das Beschriebene zur Erscheinung kommen, — ob dieser Widerspruch durch die reale Malerei der Instrumente nicht noch auffallender wird. Wir haben wenigstens diese Wirkung empfunden.

Die Orchesternummern dieses Concerts gingen vortrefflich und muss namentlich hervorgehoben werden, dass Herr Reinecke die Volkmann'sche Symphonie mit einer Lust und Liebe leitete, als wäre es sein eigenes Werk. Ob die Tempi überall so waren, wie der Componist sie gemeint hat, können wir nicht entscheiden. Der Anfang kam uns zu breit vor. Es war eher ein Andante maestoso, als ein Allegro patetico.

Nachrichten.

Man schreibt uns aus Rostock: Unsere musikalische Winter-Saison ist vielversprechend eröffnet worden durch ein Orgel-Concert des Herrn Anton Trutschel in der St. Jacobi-Kirche. Der Concertgeber, ein reich begabter Orgel-Virtuos, befriedigt ebenso sehr durch seine überaus sichere Beherrschung der Technik als auch durch die ganz eigenartige, von der herkömmlichen vollständig abweichende Behandlung der Orgel. Rühmenswerth ist insbesondere der Feuer-Eifer, mit welchem er beim grossen Publikum ein Verständniss für Joh. Seb. Bach's Orgel-Compositionen zu vermitteln strebt, und er ist der Mann, um für diese monumentalen Meisterwerke immer mehr Boden zu gewinnen. Wohlthuend wirkte die weihevolle Haltung des Concerts und ebenso berührte das interessante Programm im höchsten Grade angenehm; wir theilen es in Nachfolgendem mit: I. Theil: 1) Praeludium und Fuge (A-moll) für die Orgel von Joh. Seb. Bach. 2) Psalm 62 (Nur in Gott getröstet sich mein Geist) für Tenor von Maximilian Stadler. 3) Gr. Choralvorspiel (Schmücke dich, o liebe Seele) für zwei Manuale und Pedal von Joh. Seb. Bach. 4) Sanctus aus dem Dettinger Te Deum von G. F. Haendel. II. Theil: 5) Sonate (No. 6, D-moll) über den Choral »Vater unser im Himmelreich« für die Orgel von F. Mendelssohn-Bartholdy. 6) Arie (Wohl hat der Himmel den Sieg gewonnen) aus dem Oratorium »Das verlorene Paradies« von Anton Rubinstein. 7) Schluss-Chor aus »Belsazar« von Karl Reinecke.

Der Musikverein in Znaim (Mähren) veranstaltete am 4. Novbr. unter der Leitung seines Musikdirectors Heinr. Fiby eine Gedächtnissfeier Mendelssohn's, wobei dessen A-dur-Symphonie, Terzett aus der Heimkehr, Violinconcert, Recitative und Chöre aus »Christus« und die Ouvertüre zu Ruy Blas aufgeführt wurden.

Am 17. November sollte das erste Concert der Singacademie in Altona stattfinden, wobei Reinecke's »Belsazar« zur Aufführung bestimmt war. (Der Componist ist dahin abgereist, um sein Werk persönlich zu dirigiren. D. Red.)

Das erste der diesjährigen Abonnements-Concerte in Hannover wurde eröffnet mit der Ddur-Symphonie von Mozart, beschlossen mit der Symphonie in Cmoll von Beethoven, dazwischen Arie aus »Paulus« von Mendelssohn und Romanze aus »Lalla Rook« von Felicien David, gesungen von Herrn Dr. Gunz, Recitativ, Andante und Allegro, G-moll, von Spohr, vorgetragen von Herrn Concertdirector Joachim.

In Wien haben die Concerte allseitig begonnen. Das erste philharmonische Concert im Operntheater, unter Dessoff's Leitung, brachte die Ouvertüre zur Zauberflöte, eine Arie aus Herkules von Händel (gesungen von Frl. Bettelheim), »Liebesscene« und »Fee Mab« von Berlioz, Adur-Symphonie von Beethoven. — Im ersten Gesellschaftsconcert der Musikfreunde, unter der Direction von Herbeck, wurden die Cäcilienode und zwei Theile des Samson von Händel aufgeführt. Der Referent der Ostdeutschen Post rügt mit Recht das Unkünstlerische, ein Oratorium stückweise zu geben. — Die erste Quartettproduction von F. Laub im Verein mit den Herren Kässmayer, Kral und Schlesinger brachte ein Quartett von Haydn, das in E-moll von Beethoven und Schubert's Claviertrio in B mit Herrn Dachs. — In der ersten Quartettproduction der Herren Hellmesberger, Durst, Dobihal und Röver kam Beethoven's C-Quartett, dann Schumann's Clavierquartett zur Aufführung; in letzterem hatte Frl. Julie von Asten den Clavierpart übernommen.

H. Berlioz' Oper »Die Trojaner«, welche übrigens nur einen Theil von einer Serie von Opern bildet, deren Vollendung der Componist sich für eine spätere Zeit vorbehält, hat in Paris, wie es scheint, nicht blos interessirt, sondern wirklich gefallen; einige Stücke mussten sogar wiederholt werden. Nach dem Berichte unparteiischer Journale soll das Werk diesen Erfolg theils seiner Originalität, der feenhaften Ausstattung und den vorzüglichen Leistungen der Solisten verdanken, theils aber auch und zwar hauptsächlich der theilweisen Umkehr des Componisten zu natürlicheren, der schön gegliederten symmetrischen Melodie ihr unveräusserliches Recht einräumenden Bahnen.

Das erste Abonnement-Concert in Bonn am 12. November unter Leitung des städtischen Musikdirector Herrn Brambach brachte: Ouvertüre zur Zauberflöte von Mozart. Violinconcert von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn L. Straus. Psalm für Frauenchor und Orchester von Bargiel. Romanze in F-dur von Beethoven, vorgetragen von Herrn Straus. Krönungshymne für Chor und Orchester von Händel. Symphonie von Schubert.

Bei H. L. Brönner in Frankfurt a. M. erschien die erste Lieferung des 1. Bandes einer »Theorie der Tonsetzkunst« von J. C. Hauff.

Der Fond des Schubertdenkmals in Wien ist bereits bis auf 14,000 fl. angewachsen.

Leipzig. Zur Saal-Frage. Aus Dresden erfahren wir von guter Hand, dass die Idee sächsischer Musikfeste daselbst vorläufig ganz aufzugeben sei. Es fehle vor Allem an einem geeigneten Local, dann aber auch an dem nöthigen Gemeinsinn für derartige Unternehmungen, und endlich an Geld. Somit tritt das Bedürfniss noch stärker für Leipzig heran, etwas den künstlerischen Bedürfnissen Angemessenes zu thun. Mehrere hiesige Journale haben unsern Vorschlag in wärmster Weise befürwortet (Deutsche Allg. Ztg. vom 30. Octbr., Adler No. 264) und es handelt sich jetzt um die Art und Weise, wie etwas Ernstliches in der Sache gethan werden könne. Wir veröffentlichen bei dieser Gelegenheit eine Idee, die uns in diesen Tagen Jemand mittheilte, und die etwas für sich zu haben scheint. Sie besteht darin, dass wenn hier, wie beabsichtigt, ein neues Rathhaus gebaut werden sollte, die Stadtbibliothek in demselben untergebracht, und der jetzige Bibliothekssaal für die Concerte gewonnen würde.

— Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 14. November: »Warum toben die Heiden« von Mendelssohn. »Vorbei der Kampf« etc. von Rietz.

Briefkasten der Redaction.

~ in *B.* Alles richtig. — *T.* in *G.* Ist längst an einen Mitarbeiter zur Recension verschickt. — *D.* in *B.* Dieser Grund thut uns herzlich leid. — *S.* in *S.*, *L.* in *O.*, *K.* in *C.*, *H.* in *R.* Erhalten.

ANZEIGER.

[245] Verlag der k. k. Hof- Kunst- u. Musikalienhandlung

Carl Haslinger q^m Tobias in Wien.

Empfehlenswerthe

musikalische Festgeschenke.

Beethoven-Album.

Eine Reihe melodischer Stücke aus Beethoven's Meisterwerken.

Besonders zum Unterrichte für das Pianoforte bearbeitet

von

A. Struth.

449. Werk. Heft I. II à 1 Thlr. 10 Ngr.

MELODIEN-ALBUM.

Sammlung

ausgewählter Tonstücke ernsteren und heiteren Inhaltes von classischen und modernen Compositionen aller Zeiten

für das Pianoforte eingerichtet.

II. Jahrgang.

Heft I. II à 1 Thlr. — Complet gebunden im eleg. Umschlag 2 Thlr.

Flüchtiges Tonleben.

Kinder-Album.

Erheiternde Auswahl von Lieblingsmelodien aus Opern, Operetten, Volksliedern, Tanzmusik, Märschen, im leichten und eleganten Style mit Vermeidung der Oktaven.

I. Jahrgang. Heft I. II. III à 25 Ngr. — Complet 2 Thlr. 10 Ngr.

Die junge Tänzerin.

Sammlung der beliebtesten Tanz-Compositionen

von

Johann und Josef Strauss.

Im leichten Style, mit Vermeidung der Oktaven.

Heft 1 bis 6 à 10 Ngr.

[246] Soeben erschien bei **Gustav Heinze** in Leipzig:

Instrumentationslehre

von

HECTOR BERLIOZ.

Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniss aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters.

Mit 600 Notenbeispielen

theils in den Text gedruckt, theils auf **70 Tafeln** enthalten.

Autorisirte deutsche Ausgabe

von

Alfred Dörffel.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Das genannte Werk, bereits früher in einer deutschen Ausgabe erschienen, wegen zu grosser Kostspieligkeit aber nur einem sehr kleinen Theile des Publikums zugängig, — war seit Jahren gänzlich vergriffen, und seine Anschaffung daher in letzter Zeit selbst dem Bemittelten unmöglich. Dieser Umstand, so wie die ausserordentliche Bedeutung des Buches (es ist, beiläufig gesagt, das einzig existirende in dieser Art) haben die Verlagshandlung nach vorausgegangenem Wunsche seitens des Autors bewogen, die obige neue Ausgabe zu veranstalten. — Dabei ist die Verlagshandlung bedacht gewesen, die Uebersetzung durch einen bekannten tüchtigen Musiker besorgen zu lassen und neben der elegantesten Ausstattung des Buches, den Preis desselben so beispiellos billig zu stellen, dass Jedermann die Möglichkeit des Ankaufs geboten ist.

Die Berühmtheit, welche die Berlioz'sche Instrumentationslehre schon durch Erscheinen der früheren Ausgabe erlangt hat, machen es unnöthig, darüber Empfehlendes dem Unternehmen hinzuzufügen.

Die vielen Beispiele, welche theils in den Text gedruckt, theils auf den beigegebenen Tafeln enthalten sind, machen das Buch auch für den Selbstunterricht vollkommen brauchbar.

[247] In unserm Verlage erscheint demnächst mit Eigenthumsrecht:

Symphonie

(A dur)

für grosses Orchester

von

Carl Reinecke.

Op. 79.

Partitur und Stimmen.

Leipzig, November 1863.

Breitkopf und Härtel.

[248]

Neue Musikalien.

Verlag von

B. Schott's Söhnen in Mainz.

Piano solo.

	fl.	kr.
Bendel, Fr., 3 Morceaux élégants. Op. 31. Nr. 1. Rêverie, Nr. 2. Sérénade, Nr. 3. Sérénade à	—	45
Hess, J. Ch., Fantaisie sur l'op. Les Bavards, d'Offenbach. Op. 82	—	54
—— Bouquet de Fleurs, Polka-Mazurka	—	48
Hünten, Fr., Souvenir de la Scala, Improvisation sur un Air de Donizetti. Op. 249	1	—
Jaell, A., Transcriptionen aus Rich. Wagner's Nibelungen. Nr. 1. Das Rheingold. Op. 120	1	21
Ketterer, E., Divertissement élég. sur Giselle, Ballet. Op. 133	1	—
Prudent, E., Les trois Rêves, Morceau de concert. Op. 67	3	12
—— Les trois Rêves. Einzeln: Nr. 1. Les Esprits des Campagnes	1	30
- 2. Les Genies du Foyer	—	45
- 3. Ballet des Zingari	1	30
Smith, S., Gaité de coeur, Valse brillante. Op. 24	1	12
Smith, S., Une Perle de Varsovie, Polonaise brill. Op. 27	—	54
—— Feu de joie, Morceau de salon. Op. 28	1	12
Cramer, H., Potpourris à 4 ms. Nr. 69. La Forza del destino	1	30
Hünten, Fr., Rondeau martial sur une Marche de l'op. La Reine de Saba à 4 mains. Op. 248	1	12
Aulagnier, A., Delassements harmonieux, Collection de Mélodies etc. pour Orgue-Mélodium. 6 Hefte. à	1	21
Alard, D., Les Maitres class. du Violon, Collection de Morceaux choisis pour Violon avec Piano. Nr. 1. Corelli, Sonate XII. (Follia)	1	48
- 2. Bach, J. S., Sonate VI.	2	—
Dancla, Ch., les Perles d'Italie, de France et d'Allemagne. 30 Mélodies pour Violon seul. Op. 107. In 3 Heften à	—	54
Batta, A., Fantaisie brillante sur des thèmes de Bellini et Donizetti, pour Violoncelle et Piano	1	48
Rubinstein, A., Ouverture triomphale à grand Orchestre. Op. 43. Partitur	3	36
Sacré, J. S., Les Gondoliers, Suite de Valses, pour grand Orchestre	1	48
Stasny, L., Potpourri sur des motifs de l'opéra: Un Ballo in Maschera pour petit Orchestre. Op. 108	3	12
Lachner, F., Vier Lieder für 1 Singst. m. Clavierbegl. Op. 116	1	21
Lyre française Nr. 946. 947. 954 bis 958. à 18 und	—	27

[249]

Moritz Hauptmann's Werke

im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Op. 21. **Auf dem See.** Gedicht von Goethe, für 4 Solostimmen u. 4stimmigen Chor mit Begleitung des Pfte. — 20
Und frische Nahrung, neues Blut.
Partitur — 5
Solostimmen à — 2½
Chorstimmen à — 2½

Op. 22. **6 deutsche Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. — 20
Nr. 1. Komm heraus, tritt aus dem Haus.
- 2. Wenn ich in deine Augen seh'.
- 3. Du siehst nicht, wer hier steht.
- 4. *Morgenlied.* Noch ahnt man kaum.
- 5. *An den Mond.* Füllest wieder Busch und Thal.
- 6. *Am Flusse.* Verfliesset vielgeliebte Lieder.

Op. 24. **12 Ariette** p. voci di Mezzo-Sopr. col Pianoforte.
Parte prima: 6 Anacreontiche del Vitorelli 1 5
Nr. 1. *Lucido vaso io mando pien di odorifer' acque.*
- 2. *Seppi, che al dubbio lume delle cadenti.*
- 3. *O Platano felice, ch'io stesso un di piantai.*
- 4. *In solitaria stanza langue per doglia.*
- 5. *Aveva due canestri di fiori variopinti.*
- 6. *Ascolta, o infida, un sogno della trascorsa.*

Parte secunda: 6 Canzonette del Metastasio 1 5
Nr. 1. *Gia la notte s'avvicina, vieni o Nice.*
- 2. *No, la speranza più m'alletta, voglio vendetta.*
- 3. *Io lo so, che il bel sembiante un istante.*
- 4. *L'onda che mormora tra sponda.*
- 5. *Se tutti i mali miei io ti potessi dir.*
- 6. *Non so dir se pena sia quel ch'io provo.*

Op. 32. **6 Lieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 1 20
Nr. 1. *Sängerfahrt.* Laue Luft kommt blau.
- 2. *Zigeunerlied.* Im Nebelgerieseel.
- 3. *Frühlingsglaube.* Wenn der Frühling.

Op. 33. **6 Lieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Nr. 4. *Abendlied.* Ich stand auf Berges Halde.
- 5. *Frühlingsreigen.* Freude jubelt.
- 6. *Waldeinsamkeit.* Waldeinsamkeit, die mich erfreut.
Partitur — 20
Stimmen à — 7½

Op. 43. **Drei Kirchenstücke** für Chor und Orchester:
Nr. 1. Nicht so ganz wirst meiner du vergessen.
Partitur — 20
Orchesterstimmen — 25
Clavierauszug — 18
Singstimmen — 10
Nr. 2. Und Gottes Will ist dennoch gut.
Partitur 1 —
Orchesterstimmen 1 10
Clavierauszug — 18
Singstimmen — 10
Nr. 3. Du Herr, zeigst mir den rechten Weg.
Partitur — 25
Orchesterstimmen — 20
Clavierauszug — 18
Singstimmen — 10

Op. 46. **Zweistimmige Lieder** ohne Begleitung. Partitur und Stimmen 1 —
Nr. 1. *Freie Natur.* Ins duft'ge Heu will ich mich legen.
- 2. *Sehnen.* In die Lüfte möcht' ich steigen.
- 3. *Nachtgesang.* Es feiert die Flur, die ganze Natur.
- 4. Unter Lindenblümchen.
- 5. *Waldeslust.* Auf dem Rasen im Walde.
- 6. *Frühling.* Wie ist mir so wohl, so heiter.
- 7. *Mailied.* Willkommen uns o schöner Mai.
- 8. *Ständchen.* Schläfst, Liebchen, schon?
- 9. *Andenken.* Wo ich wandle, wo ich bin.
- 10. *Abschied.* Liebchen, mein Liebchen, ade!
- 11. Wogende Wellen wallen empor.
- 12. *Liebesboten.* Holder Mond, noch scheide nimmer.

Op. 47. **6 vierstimmige Lieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1 15
Nr. 1. An der Kirche wohnt der Priester.
- 2. Hell in's Fenster scheint die Sonne.
- 3. Der Lerchenbaum, mein Lerchenbaum.
- 4. *Wenn zwei sich gut sind.* Kein Graben so breit, keine Mauer zu hoch.
- 5. *Im Holz.* Wo das Echo schallt.
- 6. Aus „Mirza Schaffy". Neig' schöne Knospe dich zu mir.
Partitur — 20
Stimmen à — 6½

Op. 49. **12 Lieder** v. Friedr. Rückert, für 4 Männerstimmen. Heft 1 1 20
Nr. 1. Schön ist das Fest des Lenzes.
- 2. Ihr Engel die ihr tretet.
- 3. Götter! keine frostige Ewigkeit.
- 4. Du Herr, der Alles wohlgemacht.
- 5. Nun wünsch ich, dass die ganze Welt.
- 6. Aus der Jugendzeit.
Partitur — 20
Stimmen à — 7½
— Heft 2 1 20
Nr. 7. Frühling! vollen, vollen Liebesüberfluss.
- 8. So freudenlos, so wonnebloss.
- 9. Komm, verhüllte Schöne.
- 10. Ich will die Fluren meiden.
- 11. Wohl wünsch' ich, dass der Frühling komme.
- 12. Wunderbar ist mir geschehen.
Partitur — 20
Stimmen à — 7½

Op. 50. **Zwölf Canons** (italienisch u. deutsch) für 3 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte (auch ohne Begleitung zu singen). Partitur und Stimmen. Heft 1. 2. à 1½ Thlr. 3 —

Demnächst erscheint:

Op. 55. **Sechs Lieder** aus Fr. Oser's Naturliedern für 4stimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. November 1863. **Nr. 48.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Symphonie in D-moll von Rob. Volkmann. — Beethoven's theoretische Studien. Von G. Nottebohm (Fortsetzung). — Miscellen. — Berichte aus Wien und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Symphonie in D-moll
von Robert Volkmann.

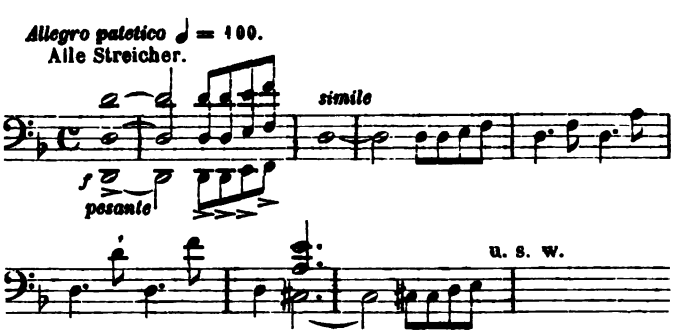
(Op. 44. Pest, G. Heckenast. Preise: Partitur 4 Thlr. 20 Ngr., Stimmen 8 Thlr., Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 2 Thlr. 20 Ngr.)

S. B. Eine neue Symphonie im Leipziger Gewandhause, mit einstimmigem Beifall begrüsst vom Capellmeister und Concertmeister, durch das ganze Orchester bis zu den Repräsentanten der verschiedensten kritischen Organe, zwar mit keinem enthusiastischen und unbedingten, aber mit jenem vernünftigen gerechten Beifall, der auch die Schattenseiten nicht verschweigt oder verleugnet und dadurch erst Anspruch auf Beachtung erhält, — eine so seltene Erscheinung rechtfertigt es wohl, wenn wir heute ihrer näheren Besprechung eine besondere Stelle und einen grösseren Raum widmen.

Auch von uns erwarte der geneigte Leser trotz der Wichtigkeit, die wir der Sache im Augenblick beilegen, keinen Panegyrikus. Die Zeiten sind zu ernst, die Spaltungen und Parteiungen zu gross und tief, als dass wir voraussetzen dürften, wir würden mit einem solchen irgend Jemand imponiren. Es gilt vielmehr heute unsern Lesern eine unverfälschte und möglichst objective Darstellung des inneren Wesens dieser Symphonie zu bieten. Das Resumé zieht dann doch Jeder nach seiner Einsicht und seinem persönlichen Glaubensbekenntniss, und die Glaubensbekenntnisse wollen sich nun einmal heute nicht mehr in drei, vier oder fünf Schachteln eintheilen lassen.

Die Volkmann'sche Symphonie ist als ein Product aus Beethoven und Schumann zu betrachten, dabei äusserlich ein wenig von Berlioz'scher Art und Weise angehaucht. Man könnte Alles, was »Arbeit«, »Anlage«, »geistiger Gehalt« darin heisst, auf den ersteren, alles Melodische, die »Form« der Gedanken und die Art des Ausdrucks auf den zweiten zurückführen. An Anklängen an beide, seien es directe in Bezug auf melodische Bewegung, oder indirecte in Bezug auf symphonistische Behandlung, fehlt es nicht, ohne dass es dem Werke deshalb irgend an Selbständigkeit gebricht. Unsere Symphonie gehört nach alledem der ernstesten Richtung der Instrumentalmusik an und kann deshalb in keiner Weise mit Werken gleichen Titels in Parallele gesetzt werden, die das Erfreuliche, Heitere, Geschmackvolle, Angenehme als letztes Ziel anstreben, — die zwar in ihrer Art, bei gleicher Erfindungskraft des Autors, ebenso viel Berechtigung haben, aber von ganz andern Voraussetzungen ausgehen. Volkmann's Dmoll-Symphonie ist eine durchaus pathetische Production.

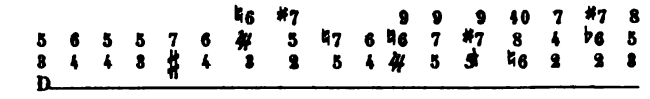
Werfen wir einen Blick auf die Hauptthema's dieser Symphonie, so finden wir, dass sie zumeist eine sehr bestimmte Physiognomie tragen und daher sogleich einen Eindruck machen. Ein Motiv von grosser Kraft und beinahe alterthümlichem Gepräge (wir hätten auf Gluck gerathen, kannten wir den Componisten nicht) eröffnet das Werk:



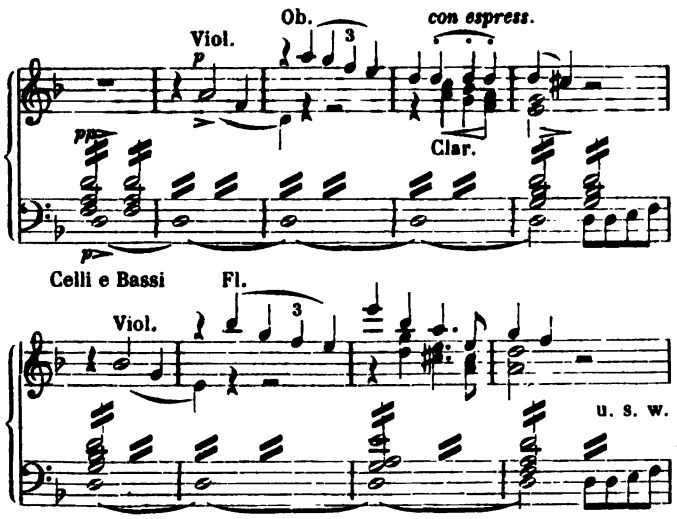
und zieht sich über die langsame und allmälig gedrängter

a a a a g f es
werdende Akkordfolge f e es d d d b hinweg,
d cis c h b a g

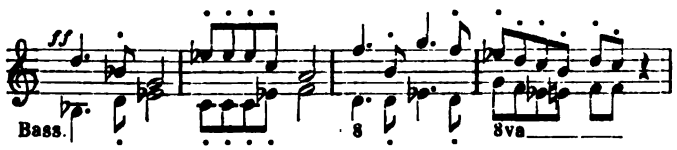
bis nach der Dominante von D ein etwas schnelleres Tempo eintritt, welches das Vorausgegangene nur als eine Einleitung erscheinen lässt. Was hier als Thema sich geltend macht, ist keines im gewöhnlichen Sinne. Sondern wir sehen hier eine Gruppe von 4 Takten nach der andern gleichsam krystallinisch anschiessen, und von einem Abschluss ist vorläufig keine Rede. Gleichwohl wird der sehr entschiedene, sogar energische Eindruck des Anfangs dadurch fort erhalten, dass das oben angeführte breite Unisono-Motiv sich jetzt in die Bässe pp zurückzieht, wo es durch ca. 30 Takte in Gruppen von 4, 2 und 1 Takten sein Wesen als Orgelpunkt forttreibt, — harmonisch kühn genug, da die Noten d d e f zuweilen auf ziemlich fremde Harmonien fallen. Die akkordliche Entwicklung der ganzen Stelle ist nämlich ungefähr diese:



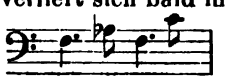
Das Ganze lässt sich so an:

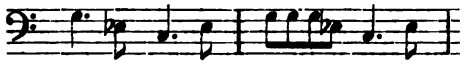


Gegen Ende dieser Stelle (Takt 32) fallen wieder alle Streicher in das 4-Achtel-Motiv und führen damit nach B-dur, wo ein neues Motiv, das ein abgeschlossenes Thema zu werden den Anschein hat, in massenhafter Behandlung des Orchesters hereinbricht:

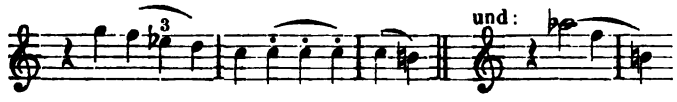


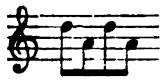
Der 5. Takt lässt sich als der Anfang des Nachsatzes zum vorigen Vordersatze an, dieser Anfang bricht aber nach dem 6. Takt ab und macht (wir glauben zu früh) einer canonischen Verwendung desselben Motivs Platz. Das letztere herrscht nun bis zum Eintritt der Dominante von F-dur, worauf sich in canonischer Weise eine Melodie einstellt, die als Mittelsatz gilt:

Ein späterer Zug dieser Episode (er erinnert etwas an das Kyrie der grossen Messe von Beethoven) führt allmälig wieder in's Forte, und mit dem Eintritt der Tonika F-dur ist das langsame erste Hauptmotiv wieder da. Aber es tritt in Moll auf, verliert sich bald in's Piano, und mit der Ausgangsfigur  tritt wieder das schnellere Tempo ein; eben diese Figur dient dann zu einem kleinen Uebergangssatze, der den Violinen und Bratschen allein anvertraut ist und etwas Unheimliches anzukündigen scheint, was nun auch folgt. Die Bässe bemächtigen sich des dritten Motivs, indem sie es nach C-moll und in folgender Gestalt pianissimo bringen



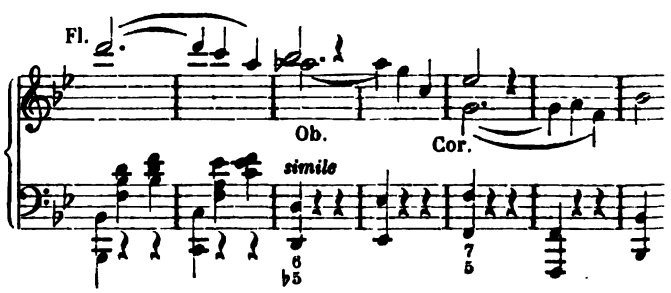
und durch alle folgenden Harmonien durchführen. Dazu kommen tremolirende Geigen und Stücke des Themas wie



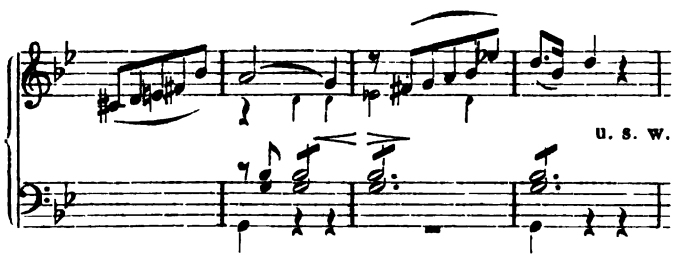
welche auf jenem dunklen Grunde der Bässe wie Irrlichter umherschweifen. Auf dem Sext-Akkorde d fis a angelangt, scheint ein heftiger Kampf zu entbrennen. Die ersten Violinen wollen das Wort haben, stürzen von oben in Scalen herunter und in gebrochenen Akkorden wieder hinauf, zanken sich mit den Bässen um das  und beginnen darauf selbst einen canonischen Reigen mit den Bässen über dasselbe Motiv, das vorher die Bässe allein hatten. Und so schiebt sich die ganze Masse immer weiter, Violinen und Bässe in den höchsten Lagen; endlich stürzt Alles im A dur-Akkord, der Dominante der Haupttonart, zusammen. Wir halten diese Stelle für ein Meisterstück und übersehen gerne, dass die Mittel dazu bereits von Beethoven in der 9. Symphonie u. a. a. O. angewendet wurden; — man kommt nun einmal, wenn man Spannendes und Grosses machen will, unwillkührlich in die Art und Weise dieses Löwen.

Nach jener Ankunft auf A tobt der Satz noch eine Weile in verschiedenen Harmonien und Rhythmen fort und bereitet langsam den Eintritt der Tonika vor, in welcher wieder die ganze Einleitung folgt, dann der schnellere Satz mit allem was im 1. Theil vorkam, der Mittel- oder Seitensatz jetzt in D-dur, dann verschiedene Coda's, Steigerungen u. s. w., und zum Schluss das allererste Motiv, mit D moll-Akkordschlägen der Bläser in fünf Takten abgebrochen. Für das »Publikum« wäre vielleicht noch ein wenig Dominante Tonika gut gewesen. Allein wir verstehen den Componisten und wollen am wenigsten ihm das Unterlassen eines billigen Schlusseffekts zur Sünde anrechnen, wo er offenbar mit gutem Grunde verfuhr und mit seinem Satze so schliessen wollte, wie er angefangen hatte.

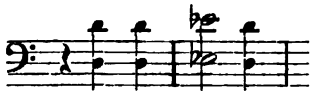
Am wenigsten lässt sich unsere obige Behauptung über den inneren geistigen Ausdruck der Thema's bei dem zweiten Satz (Andante, B-dur, $^3/_4$) aufrecht erhalten. Abgesehen davon, dass es hier einem Soloinstrumente (der 1. Clarinette) anvertraut ist und von pizzikirenden Streichinstrumenten begleitet wird, was dem Ganzen etwas Unsymphonisches, Virtuosenhaftes also Flaches giebt, klingen die vielen langen Vorschläge und Vorhalte gespreizt und aufdringlich, die Wendung der ganzen Melodie von Oben nach Unten hat etwas Schwaches, und die Harmoniefolge und Bassführung dabei könnte sogar, wenn nicht ein Druckfehler vorliegt, als fehlerhaft bezeichnet werden. Unserer Ueberzeugung nach durfte Volkmann sein Andante so nicht gedruckt in die Welt schicken; er musste das Thema einer strengeren Feile unterziehen, es den ersten Violinen überweisen und sorgfältiger harmonisiren. Beim zweiten Anfang (S. 83 der Partitur, Takt 2) konnte es in die Bläser übergehen, ohne dass aber gleich so harte gezwungene Eintritte gebracht würden wie hier in Oboe und Horn; man sehe:

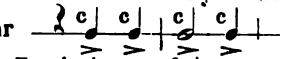


Was nun, am Ende derselben Seite 83 beginnend, folgt, klang uns wie veredelter Berlioz; man möchte sagen, es sei ein deutsches Reis auf Berlioz' Stamm gepfropft. Man schlage die Harold-Symphonie und den Pilgermarsch darin nach. Die Volkmann'sche Stelle ist aber interessant genug, um hier etwas näher beschrieben zu werden. Zu einer Melodie der 1. Violine, einfach begleitet



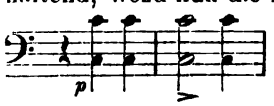
gesellt sich gleichzeitig bescheiden und unschuldig die vorher mit kleinen Noten bezeichnete Figur der Fagotte,



welche später in die Hörner und Oboe übergeht, und jener Melodie, sie trete oben oder in den Bässen auf, beständig zur Seite bleibt. Der Satz wendet sich von G-moll über C-moll dem As dur-Akkorde zu, auf welchem noch eine schöne Nachahmung des Achtelmotivs sich abhebt. Dazu lassen Hörner, Trompeten und Pauken im Rhythmus des obigen Begleitungsmotivs ff ihr  hören. Acht Takte dauert dieses Fortissimo auf As, zuletzt in schnellere Noten auslaufend. Und nun beginnt der eigentliche Berlioz'sche Spuk, nur mit edleren, weniger gewaltsamen und daher die beabsichtigte Wirkung wirklich erreichenden Mitteln. Die Streichinstrumente stellen sich in piano langgezogenen Akkorden auf, sogleich in's pianissimo versinkend: zuerst 6 Takte $\frac{c}{as}$, dann je 2 Takte

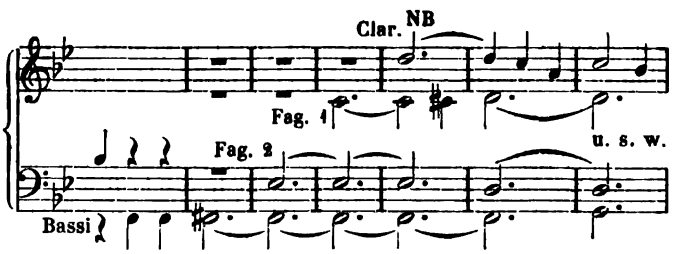
b a as g fis f e es
ges, f, e, es, d, es, c, f

haltend, wozu nun die Hörner beständig ihr



erklingen lassen.

Die ganze Stelle löst sich mit einem Male in's Thema auf, wodurch sie auf's schönste motivirt ist und einen Uebergangssatz bildet, wie er nicht geistvoller gedacht werden kann, während die Stelle bei Berlioz, an die wir uns erinnert fanden, viel anspruchsvoller klingt und so oft wiederkehrt, dass man eine besondere »Absicht« auf Effekt merkt, und »verstimmt« wird. — Das Thema unseres Andante tritt nun in den Violinen in Oktaven ein, gewinnt daher gegen den Anfang sehr an Wirkung. Ueber die Reminiscenz aus Schumann's C-Symphonie (Adagio) mit den hohen Trillern der Violinen setzt man sich gern hinweg. Wunderschön macht sich die kurze Wiederkehr der Hornfigur, und das kleine dann folgende, zuerst den Bläsern und dann den Streichern übertragene Coda. Dann aber folgt, leider unmittelbar vor dem Schluss, eine Stelle, die für unsere Ohren unleidlich hart klingt, und bei welcher man nicht den beabsichtigten Eintritt des Thema's, sondern nur die Discordanz bemerkt:



Wir wollen uns in keine theoretische Erörterung über den Eintritt der Clarinette einlassen, wohl wissend, dass man die harmonische Absicht verstehen kann, wenn man das Es als Vorhalt nimmt; wir wollen blos die Ueberzeugung aussprechen, dass das, was der Componist gewollt hat, sich ebenso interessant aber in reinerem Satze und daher wohlklingender hätte darstellen lassen.

So schön einzelne Stellen dieses Andante's sind, so wundert uns doch nicht, wenn es keinen allgemeinen durchschlagenden Eindruck macht und wir bedauern, dass der Componist die Veröffentlichung seines Werkes betrieb, ehe ihm aus seinem deutschen Vaterlande irgend eine aufrichtige Ansicht darüber bekannt sein konnte.

(Schluss folgt.)

Beethoven's theoretische Studien.

Von G. Nottebohm.

(Fortsetzung.)

Was Seyfried dem Auszuge Beethoven's aus Fux' Lehre vom Contrapunkt entnommen und wie er das Entnommene benutzt hat, das möge der Leser nun an Ort und Stelle genauer nachsehen. Er wird dann unsere frühere Behauptung bestätigt finden, dass Stellen aus dem Gradus ad Parnassum mit Stellen von Kirnberger und mit solchen aus den verschiedenen Uebungsheften bei Haydn und Albrechtsberger u. s. w. in bunter Mischung durcheinander geworfen erscheinen. Dass bei einem solchen Verfahren von einer Einheit des Lehrsystems nicht die Rede sein kann und eine wunderliche Arbeit zu Tage kommen musste, liegt auf der Hand.

Noch ist ein kurzer Auszug aus Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen«, §. 10, zu erwähnen, welcher in demselben Hefte vorkommt, dem die Auszüge aus Kirnberger und Fux entnommen sind. Beethoven's Auszug beginnt mit den Worten:

Konsonanzen gibt es ausser dem Einklang sieben, die reine 8^{ve}, die reine 4te, die grosse Terz, die kleine Terz, die grosse 6te und die kleine 6te. Unter diesen heissen einige vollkommene, andere unvollkommene. Zu den vollkommenen gehören ausser dem Einklange — u. s. w.

Seyfried hat die Stelle verändert S. 75 bis 76 oben.

Albrechtsberger lässt in seiner »Anweisung zur Composition« auf die Lehre vom einfachen Contrapunct die von der Nachahmung folgen. Es ist zu vermuthen, dass bei dem Unterrichte Beethoven's Albrechtsberger denselben Weg nahm und dass sein gedrucktes Lehrbuch dabei zu Grunde gelegt wurde. Jedoch findet sich unter den Papieren aus Beethoven's Nachlass nichts, das nähern Aufschluss und Gewissheit darüber geben könnte. Ausser einer der spätern Zeit angehörenden Abschrift der in Albrechtsberger's »Anweisung« Cap. 23 (Ausgabe vom Jahre 1790, S. 163—167) enthaltenen Beispiele der Nachahmung vom Einklang bis zur Unteroktave sind nur zwei länger ausgeführte Stücke namhaft zu machen, welche

Beethoven bei Albrechtsberger componirte und welche zur Form der Nachahmung gerechnet werden können. Beide sind in der freien Schreibart geschrieben, wie solche von Albrechtsberger erklärt wird.

Das erste Stück in E-moll, $\frac{2}{4}$-Takt, liegt dreimal in der Handschrift Beethoven's vor, einmal entwurfartig und mit vielen Aenderungen, ein andermal in Reinschrift u. s. w. Seyfried hat es aufgenommen S. 167—171. Es finden sich aber hier Aenderungen, welche durch die Handschriften nicht belegt werden können; so sind z. B. am Schluss sechs Takte hinzugefügt. Beethoven lässt das Stück um so viel früher auf der Dominante schliessen. In der erwähnten Reinschrift, welche sich übrigens nicht unter den von Seyfried benutzten Papieren, sondern an einem andern Orte befindet, ist es für zwei Violinen und Violoncell bestimmt und hat die Ueberschriften: »Adagio. Quasi Preludio a tre voci.« Am Schlusse steht: »attacca Fuga.« Die Fuge, welche folgen sollte, kann keine andere sein, als die bei Seyfried S. 197—203 abgedruckte. Auch hier finden sich bei Seyfried Aenderungen; es sind z. B. aus dem letzten Takt zwei gemacht u. s. w.

Das zweite Stück, in F-dur, $\frac{2}{4}$-Takt, ist bei Seyfried gedruckt S. 172—181 und liegt in einer unvollständigen, aber viel geänderten Handschrift vor. Aus hier und da zerstreuten Andeutungen ist zu entnehmen, dass es für Streichquartett bestimmt ist.

Ausser diesen beiden Stücken liegen die zwei bei Seyfried S. 160—167 abgedruckten Stücke in G-moll und Es-moll in einer Handschrift Beethoven's vor. Es sind aber Abschriften. Die Stücke sind nämlich von Ph. E. Bach und stehen in dessen »Sei Sonate per Cembalo, Op. 2.« Das Stück in G-moll ist hier der 2. Satz in der 4. und das in Es-moll der 2. Satz in der 5. Sonate. Bei Seyfried finden sich Aenderungen. Merkwürdigerweise hat Beethoven die Stücke nicht, wie bei Ph. E. Bach, auf zwei, sondern auf drei Linien-Systeme geschrieben.

Was Theoretisches über die Fuge vorhanden ist, gehört, mit einer kleinen Ausnahme, der späteren Zeit an. Der früheren Zeit gehört an ein von Albrechtsberger geschriebenes Verzeichniss von dreissig Fugenthemas, welche, wie die Ueberschrift sagt, zu halber und ganzer Engführung geeignet sind. Hier und da macht sich auch die Handschrift Beethoven's bemerkbar. Seyfried hat das Verzeichniss, welches mit der lateinischen Ueberschrift »Fugarum Themata« — u. s. w. beginnt, ziemlich genau aufgenommen S. 204 unten bis 206; nur muss das 17. Thema, statt in Es-dur, in D-moll stehen.

Beethoven scheint das ganze Verzeichniss durchcomponirt zu haben, denn es findet sich eine Anzahl von wenigstens 30 einfachen Fugen vor, welche er bei Albrechtsberger componirte und deren Themas sämmtlich jenem Verzeichniss entnommen sind. Das sind also Fugen über gegebene Themas. Vorhanden sind Fugen über die in dem Verzeichniss mit Nr. 3—19, 21, 22, 24 und 26—30 bezeichneten. Einige Themas sind mehrmals benutzt, das eine Mal zu einer zweistimmigen Fuge, das andere Mal zu einer drei- oder vierstimmigen u. s. w. Seyfried hat mehrere aufgenommen. Diese sind:

1) Die 3 zweistimmigen Fugen in B, C und G, S. 185 bis 186. Alle Anmerkungen bei Seyfried innerhalb der Systeme und unmittelbar vor, zwischen und nach diesen Fugen stehen nicht im Manuscript. Nur das »Lic.« im 14. Takt der 1. Fuge in B ist echt und eine Anmerkung Albrechtsberger's.

2) Die 3 dreistimmigen Fugen in D-moll, B- und G-dur, S. 192—197. Von den Anmerkungen Seyfried's auch hier keine Spur im Manuscript, und die wenigen, die sich hier von der Hand Albrechtsberger's finden, sind bei Seyfried weggelassen. Die zwei letzten Fugen sind zweimal in der Handschrift Beethoven's da.

3) Die 3 vierstimmigen Fugen in A-moll, C-dur und B-dur, S. 206—217. Bei Seyfried finden sich Aenderungen. Die zweite Fuge z. B. soll nach dem Manuscript vier Takte früher mit einem C dur-Akkord und die dritte einen Takt früher mit dem B dur-Akkord schliessen. Die zwei ersten Fugen liegen zweimal handschriftlich vor.

Unter den Fugen über die von Albrechtsberger gegebenen Themas kommen einige chromatische und einige in alten Tonarten vor. Ausserdem sind zu erwähnen zwei Fugen über frei gewählte Themas und in freier Schreibart. Der ersten in E-moll für 2 Violinen und Violoncell, bei Seyfried S. 197—203, wurde bereits bei der Nachahmung gedacht. Die zweite, allem Anschein nach schon mit Anwendung des doppelten Contrapunctes in der Oktave geschrieben, steht bei Seyfried verändert S. 217 bis 227. Von der ebenda, S. 227—232, stehenden Fuge, »Dona nobis pacem«, hat sich handschriftlich nichts vorgefunden.

Albrechtsberger lässt in seinem Lehrbuch auf die einfache Fuge die Umkehrung folgen. In den Handschriften findet sich nichts darüber. Wahrscheinlich wurde dabei nach Albrechtsberger's Lehrbuch vorgegangen.

Ebenda wird nach der Umkehrung die Fuge mit einem Choral gelehrt. Unter Beethoven's Arbeiten finden sich drei Fugen, die hier zu nennen sind. Sie stehen theils zwischen einfachen Fugen und theils zwischen Arbeiten zum doppelten Contrapunct in der Oktave, mögen also, mit den vorhin erwähnten Fugen über frei gewählte Themas u. s. w., den Uebergang gebildet haben von der einen Form zur andern. Zwei davon hat Seyfried aufgenommen S. 233—245, jedoch sind wieder Stellen geändert und Albrechtsberger's Anmerkungen weggelassen. Die erste Fuge liegt dreimal in der Handschrift Beethoven's vor, theils entwurfartig oder mit Aenderungen, theils in Reinschrift. Einmal ist sie überschrieben: »Choral-Fuge«. Die zweite und die bei Seyfried fehlende dritte in D-moll mit einem chromatischen Thema liegen zweimal handschriftlich vor.

Das wären also die Fugenarbeiten Beethoven's bei Albrechtsberger. Jetzt sind noch die Schriften aus der späteren Zeit zu nennen, zunächst diejenigen, welche sich den Schriften aus dem Jahre 1809 u. s. w. anschliessen. Eine Mittheilung der Anfangsstellen wird genügen.

In dem Hefte, welches u. a. den Auszug aus Fux' Lehre vom Contrapunct enthält, beginnt ein Abriss wie folgt:

Von der Fuge.

Die Tonart wird durch den Umfang der Quarte und Quinte, die innerhalb der 8. liegen, bestimmt, nach welchen Gränzen sich die (Sätze der) Fuge richten müssen. Nemlich wenn die erste den Bezirk der 5te einnimmt so darf die folgende die Grenzen der Tonart oder der 8. nicht überschreiten, sondern muss im Bezirk der Quarte bleiben und so auch im Gegentheil — u. s. w.

Dies und das Folgende ist ein Auszug aus Fux' »Gradus ad Parnassum« in der Uebersetzung von Mizler, S. 123 bis 126, mit den Beispielen Tab. XXII, Fig. 12—14 und Tab. XXIII, Fig. 1. Im weitern Verlaufe des Heftes erscheinen ohne Text die übrigen zweistimmigen und sämmtliche dreistimmige Fugen aus demselben Werk. Nirgends zeigt sich eine Beethoven eigenthümliche Bemerkung. Alles ist Abschrift oder Auszug.

Ohne Zusammenhang mit diesem Auszug und an einem andern Orte erscheint folgende Stelle:

Von der Fuge.

Die antwortende Stimme ahmt in der Oberquinte oder Unterquarte oder auch in der Ober- oder Unteroktave das Thema nach. Bleibt sich der Gegensatz in allen Stimmen gleich, so kann er auch das zweite Thema heissen, dann ist's eine Doppelfuge. Behält er nicht den nehmlichen Gesang eine einfache Fuge. — u. s. w.

Mit diesen Worten beginnt ein Auszug aus Albrechtsberger's »Anweisung«, Cap. 24 und 25 (Ausgabe von 1790, S. 171—175 und 189—199) mit den dazu gehörenden Beispielen, vollständige Fugen ausgenommen. Getrennt von diesem Auszug findet sich die bei Albrechtsberger S. 175 und 176 dazwischen fallende Stelle, welche beginnt:

Bei zweistimmigen Fugen wenn die zweite Stimme mit dem Thema eintritt, macht die erste einen Gegensatz (Contrathema) darzu, jedoch nicht mit gleichlangen Noten nach der ersten Gattung, sondern mit andern, die einen contrapunctischen, meistentheils nach der fünften Gattung verfertigten Schwung führen. — u. s. w.

In Verbindung damit erscheinen die drei zweistimmigen Fugen aus demselben Capitel (Cap. 24 bei Albrechtsberger).

Seyfried mag diese Auszüge aus Albrechtsberger's »Anweisung« benutzt, aber sehr verändert haben in seinem Buche Seite 181—184 und Seite 189—192. Er änderte hier wohl aus keinem andern Grunde, als um die wörtliche Uebereinstimmung mit dem sehr bekannten Buche zu vermeiden und jede Aehnlichkeit möglichst zu verdecken. Es scheint, dass er durch solche Aenderungen seinem Werke eine gewisse Selbständigkeit zu geben suchte. Was er übrigens S. 192, Zeile 4 ff. sagt, davon steht nirgends Etwas. Beethoven's Auszug ist ohne jede Bemerkung, die ihm eigenthümlich sein könnte.

Noch sind ausser einem Blatte, welches kurz die 5 Bestandtheile der Fuge erklärt und welches von Seyfried benutzt wurde S. 189, vier Abrisse zu erwähnen, welche sämmtlich einer späteren, überhaupt aber verschiedenen Zeiten angehören. Jeder Abriss ist eine eigenthümliche Mischung von Stellen aus Albrechtsberger's »Anweisung« und Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, 1. Theil. Der Inhalt bezieht sich überwiegend auf Beantwortung der Themen und auf Durchführung, und in dieser Gemeinsamkeit des Inhalts kommt es vor, dass den beiden genannten Werken entlehnte Stellen mehrmals vorkommen. Bemerkenswerth ist es doch, dass Beethoven die Beispiele Albrechtsberger's, welche sich auf die Beantwortung der Fugenthemen beziehen (»Anweisung« Cap. 24), nachweisbar viermal abgeschrieben hat. Um ein genaues Bild von jenen Abrissen zu geben, wählen wir zwei Stellen, von denen jede an einem andern Orte vorkommt und bei welchen Beethoven beidemal dieselbe Quelle benutzte. Zuerst folgende Stelle:

Albr—r u. Ma—g*) zusammen schreiben: Die zweite angefangene Durchführung entweder durch alle oder nur einige Stimmen; die alsdann in der 3. Durchführung den Satz zuerst nehmen soll lässt man vermittelst einiger Pausen vorher schweigen. Bei der zweiten Durchführung, wenn es möglich ist, nimmt die 2. eintretende Stimme den Satz ehe die erste selben vollendet hat (halbe Engführung). Dies gilt wohl mehr von zweistimmigen Fugen. Bei der ersten Durchführung macht man nach einigen Zwischensätzen eine Cadenz im Hauptton oder Quinte, oder man macht keinen Zwischensatz aber die Cadenz, bei welcher der Führer oder Gefährte in der Stimme eintritt, wo er nicht zuletzt war.

Nun die andere Stelle:

Nach der ersten Durchführung macht man nach einigen Zwischensätzen eine Cadenz im Hauptton oder Quinte, oder man macht keinen Zwischensatz und gleich die Cadenz bei welcher der Führer oder Gefährte in der Stimme (es braucht dieselbe Stimme, womit die Fuge angefangen, nicht zu sein) eintritt, wo er nicht zuletzt war (ausgenommen wenn Abkürzungen vorher in andern u. derselben Stimme geschehen). Bei der zweiten Durchführung, wenn es möglich ist, oder wenn man will, die Antwort etwas näher oder eigentlich zu sagen auf die zweite eintretende Stimme (wenn es nöthig oder wenn man will) den Satz ehe die erste selben vollendet hat (halbe Engführung) wenn viele Arten der engen Nachahmung bei dem Satze möglich sind oder sonst die Fuge nicht zu lange werden soll. Die zweite angefangene Durchführung entweder durch alle oder nur einige Stimmen, die Stimme welche alsdenn in der dritten Durchführung den Satz zuerst nehmen soll lässt man vermittelst einiger Pausen vorher schweigen. —

Es liessen sich solcher Parallelstellen noch mehrere bringen. Es sei aber genug damit. Wenn Seyfried diese Stellen benutzt hat S. 184—185 und 203—204, so ist zu bemerken, dass von dem, was er S. 185, Zeile 2—6 sagt, sich nirgends in den Handschriften etwas findet.

Wir kommen nun zu den doppelten Contrapuncten. Beethoven hat davon bei Albrechtsberger folgende Arten durchgenommen: Den doppelten Contrapunct in der Oktave, den in der Decime oder Terz, den in der Duodecime oder Quint und den dreifachen Contrapunct in der Oktave. Es liegen vor die hierauf bezüglichen Blätter, welche ein ziemlich klares Bild von der Art des Unterrichts geben. Zuerst erscheinen die zum doppelten Contrapunct in der Oktave gehörenden Ziffern- und Noten-Schemas mit Erklärungen und Bemerkungen, dann Beispiele, Alles von Albrechtsberger geschrieben.

Aus einer Bemerkung ist zu entnehmen, dass Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« in der Ausgabe von 1790 benutzt wurde. Albrechtsberger schreibt nämlich: »Das Uebersetzen taugt hier nicht, weil lauter zu grosse Intervalle in beiden Verkehrungen entstehen, wie im 2. Beispiele S. 279 zu ersehen ist.« Das hier gemeinte Beispiel findet sich nur auf der so bezeichneten Seite in der erwähnten Ausgabe. Dann erscheint von Beethoven's Hand eine kurze Uebung und ein Auszug aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (2. Theil, 5. Abschnitt, S. 11—20), welcher beginnt wie folgt: »Ueber den Gebrauch der Quinte und Quarte in dem doppelten Contrapunct der Oktave. 1) Die Quartenfortschreitungen suche man zu vermeiden, weil in der Umkehrung Quinten entstehen. 2) Weder kann man mit der Quinte endigen noch anfangen. 3) Auch mitten im Satz ist sie überall zu vermeiden —« u. s. w. Nach diesem Auszug erscheint wieder Albrechtsberger's Handschrift in den Worten: »Doppelter Kontrapunkt der Decime oder Terz.« Es lässt sich nicht entscheiden, ob jener Auszug aus Kirnberger von Albrechtsberger dictirt worden oder ob ihn Beethoven vielleicht aus freien Stücken und

*) Albrechtsberger und Marpurg. Vgl. bei letzterem 4. Hptst., 8. Abschn. (Ausg. von 1753, S. 128 ff.) und bei ersterem 24. Cap. (Ausg. von 1790, S. 175 ff.). Eine Vergleichung der verschiedenen Ausgaben von Marpurg's »Abhandlung« ergiebt, dass Beethoven die Ausgabe von 1753 gebraucht hat.

zu Hause machte. Im letzteren Falle hätten wir hier den frühesten Beweis von Beethoven's Neigung, Auszüge aus theoretischen Werken zu machen. Sonst braucht über den Gang, welchen Albrechtsberger nahm, über seine Regeln u. s. w. wenig berichtet zu werden, weil Alles, wenn auch nicht den Worten, doch der Sache nach und gedrängter, ziemlich mit seinem gedruckten Lehrbuch übereinstimmt. Nur möge bemerkt werden, dass die Regeln, welche er über den dreifachen Contrapunct giebt, mit einigen Abweichungen oder Beschränkungen sich in seiner »Anweisung« zu Anfang des 31. Capitels, welches von den Doppelfugen handelt, wiederfinden.

Was Seyfried aus dem theoretischen Theil des Unterrichts in sein Buch aufgenommen hat, erscheint mit Stellen aus andern, noch zu erwähnenden Schriften durcheinander gemischt. Die Beispiele S. 248 sind dem erwähnten Auszuge aus Kirnberger entnommen und das Beispiel S. 270 bis 271 oben ist eins der von Albrechtsberger geschriebenen Beispiele.

(Fortsetzung folgt.)

Miscellen.

Beethoven's und Schubert's irdische Reste.

Als vor 35 und beziehungsweise 36 Jahren die Leichname Schubert's und Beethoven's auf dem Währinger Kirchhof zur ewigen Ruhe bestattet wurden, ahnte wohl Niemand, dass im Jahre 1863 sich eines schönen Morgens eine Commission von Directoren des Musikvereins nach diesem Friedhof begeben und die Ausgrabung der sterblichen Reste dieser beiden Tonmeister veranlassen werde. Ungeachtet der Meinungsverschiedenheit, welche im Schooss der Direction über die Opportunität des vorzunehmenden Aktes herrschte, eine Meinungsverschiedenheit, die sich bis zu Ausbrüchen der Leidenschaft steigerte, drang doch von dieser Angelegenheit so wenig in das Publikum, dass bei der am 13. October vorgenommenen Exhumirung nur einige Antheilnehmende oder neugierige Personen erschienen. Beethoven's Grab, durch eine den Sarg umgebende Mauer gegen die zerstörende Kraft der Elemente einigermaassen geschützt, befand sich in einem leidlichen Zustande, und die Gebeine des grossen Todten lagen noch so wohlerhalten in der Truhe, dass mit Ausnahme der Schläfenbeine, die bei der Section im Jahre 1827 entwendet worden sein sollen, das Skelett vollständig zusammengesetzt werden konnte. Dagegen bot Schubert's schlechtverwahrtes Grab einen traurigen Anblick. Der Schädel war zwar in ungleich besserem Zustande, als jener Beethoven's, da er nicht secirt worden war, dagegen hatten Wasser und Erde in dem Sarge arge Verwüstungen angerichtet, und ein Theil der Gebeine des liederreichen Sängers war bereits verloren gegangen, eine Thatsache, welche wohl die Uebertragung der noch vorhandenen sterblichen Reste in Metallsärge, und die Einsenkung dieser in neue ausgemauerte Grüfte rechtfertigen dürfte, zumal in nicht ferner Zeit eine Auflassung des Währinger Friedhofes bevorsteht. Die Gebeine wurden sofort in die neuen Särge übergelegt, diese verlöthet und versiegelt, die Schädel aber von zwei Directoren des Musikvereins (zugleich Med. Doctoren) behufs Reinigung und Abnahme eines Gypsabdruckes von denselben übernommen. Der zarte, feingebaute fast weibliche Kopf Schubert's erregte ebensosehr das Staunen der Osteologen, als der massive, dickknochige, mit einem gewaltigen Gehirnbehälter versehene Schädel Beethoven's. Anzeichen musikalischen Sinnes fehlten bei beiden, — wenigstens an jenen Stellen, wo man sonst diesen Sinn äusserlich wahrzunehmen gewohnt war. Schubert hatte noch 13, Beethoven 14 Zähne, darunter auch den goldplombirten. Die Messung der Schädel zeigte bei Schubert das vollendetste Ebenmaass eines menschlichen Kopfes, nicht so bei Beethoven. Oberhalb dem Nasenbeine trat bei beiden eine gewaltige, bei Beethoven etwa um eine Linie stärkere Wölbung hervor, und in diesen Gehäusen, — so darf man annehmen — wurden vielleicht die Zaubertränke gebraut, die uns aus den Werken der beiden Meister berauschend entgegenschäumen. Am 22. October wurden die Schädel in Gegenwart von 18 Zeugen den neuen Särgen zurückgegeben, und was sich an Kleiderresten noch vorgefunden hatte (in Schubert's Grab lag noch ein Stück des Einsiedlergewandes, in welches er als Leiche gehüllt war), in abgesonderten metallenen Behältnissen den Gebeinen beigelegt. Tags darauf fand die zwar prunklose, aber schöne und ergreifende Feier der Wiederbeerdigung statt. Die Directoren des Musikvereins trugen die Särge, General Dratschmidt hielt eine kurze, warmempfundene Ansprache, und Mitglieder des »Singvereins« sangen während der Einsenkung der Särge Beethoven's »Ehre Gottes« und Schubert's »Am Allerseelentag«. Der in der Presse nicht ohne Erbitterung geführte Streit über »Gräberentweihung«, »Leichenspoliation« u. s. w. verstummte einige Tage darauf, nachdem die Todten wieder zur Ruhe gebracht waren. Es ist übrigens die Rede davon, dass Beethoven und Schubert seiner Zeit in der Votivkirche ihre, hoffentlich letzte, Ruhestätte finden werden.

Berichte.

Wien. ✕ Die Concertsaison eröffneten die Philharmoniker am 1. Novbr. mit der Ouvertüre zur »Zauberflöte«, worüber hier alle Welt billig in Erstaunen gerieth, da man dieses Meisterstück in jedem Monat im Theater hören kann, während andere Ouvertüren noch immer auf Erlösung harren. Eine Arie aus Händel's »Herkules«, die »Liebesscene« und »Fee Mab« aus Berlioz' »Romeo und Julie« und Beethoven's A dur-Symphonie bildeten den übrigen Theil des Programms. Das Orchester des Hofoperntheaters besitzt derzeit das Monopol für die Aufführung der grossen Instrumentalwerke. Die Besucher der philharmonischen Concerte aus früherer Zeit wissen sich aber fast durchweg gediegenerer Aufführungen zu erinnern, als es die jetzigen sind, und es unterliegt keinem Zweifel, dass die trefflichen Kräfte jener Orchestermitglieder unter energischer und geistvoller Leitung ungewöhnlicher Leistungen fähig sind, und auf solche macht eben das Publikum dieser Concerte gerechten Anspruch. In neuester Zeit hiess es, dass Herr Dessoff, durch einige kritische Ausfälle gereizt, seine Stelle als Dirigent dieser Productionen niederlegen wolle; die Sache soll sich aber wieder ausgeglichen haben. — Ausserordentlichen Erfolg errang die erste Aufführung von Händel's »Cäcilien-Ode« im ersten Musikvereinsconcert unter Herbeck's Leitung. Das Werk sprach an sich in hohem Grade an, und die Ausführung liess nichts zu wünschen übrig. Herr Schnorr von Carolsfeld aus Dresden, welcher die Tenorpartie vortrug, siegte gleich im ersten Anlauf durch die Kraft seiner wohlgeschulten Stimme und die ihm eigene freie edle Gesangsweise; Frau Passy-Cornet aber überraschte durch den sicheren feingefühlten Vortrag des schwierigen Sopranparts. Die Chöre und die Hessesche Orgel (von 14 Registern) wirkten mächtig, und vollendeten den durchgreifenden Erfolg der Händel'schen Composition. Die zwei letzten Theile des »Samson«, welche der Ode folgten und in welchen neben Schnorr noch Frau Wild, Frl. Bettelheim und Herr Panzer die Soli sangen, gelangten ebenfalls zu herrlichem Ausdruck, und am Schluss des Concerts (das bis 3 Uhr währte) gab sich allgemeine Befriedigung über das Genossene kund. Das nächste Concert bringt Schumann's »Manfred.« — Hellmesberger und Laub haben ihre Quartett-Productionen begonnen. Laub wurde enthusiastisch, Hellmesberger lebhaft

empfangen. Beide fingen mit Haydn an und schlossen (im ersten Concert) mit Beethoven (Quartett in C-dur und E-moll), der ihnen auch, — und zwar mit Recht — die meiste Anerkennung seitens der Zuhörer eintrug. Der Saal war gefüllter bei Hellmesberger als bei Laub; letzterer hat aber, wie man versichert, mehr Abonnenten, und seine Partei hält der Hellmesberger'schen mindestens die Waage. Die »Stammgäste« sind in den Concerten beider dieselben, und von den zwei Rivalen applaudirt einer dem andern von demselben Platz im »Cercle« aus. Den meisten Gewinn aus der Nebenbuhlerschaft zieht selbstverständlich das Publikum. — Im Operntheater zogen die »Musketiere der Königin« und »Norma« meteorartig vorüber, um sofort zu verschwinden. Die erstere Oper langweilte, wohl hauptsächlich darum, weil sie herzlich langweilig dargestellt wurde; in der »Norma« trat der Naturalismus des Hrn. Wachtel in seiner ganzen Nacktheit zu Tage, und das Publikum liess den »Sever« seines Lieblings rücksichtslos fallen; dagegen ist »der Postillon von Lonjumeau« mit demselben Herrn Wachtel Kasseoper in des Wortes vollster Bedeutung geworden. Die Rolle des Chapelou ist auch diesem Sänger wie an den Leib gepasst, und abgesehen von falschen Intonirungen, worin Wachtel Ausserordentliches leistet, singt, spielt und knallt er, dass es ein Vergnügen ist. Hölzl wird übrigens auch in dieser Oper schwer vermisst. — Hornstein's Operette »Die Pagen von Versailles« fand im Karltheater wenig Anklang, und in der That machen ein Paar nette Musikstücke noch kein musikalisches Bühnenstück aus, zumal wenn das Textbuch verunglückt ist. Die »Pagen« sind nach zwei Vorstellungen wieder abgezogen. — Richard Wagner's Aufsätze über das hiesige Operninstitut machten durch die mässige und doch freie offenherzige Behandlung des Gegenstandes grosses Aufsehen. Viele der von ihm hervorgehobenen Uebelstände bestehen thatsächlich (freilich nicht blos hier, sondern auch anderswo). Einige Vorschläge, im Princip ganz richtig, sind in Wien kaum durchzuführen, wie z. B. die Beschränkung der Opernvorstellungen auf zwei bis drei in der Woche, und vorläufig, davon darf man überzeugt sein, wird Alles beim Alten bleiben, und die Direction wird, absehend von dem idealen Standpunkte Wagner's, eben jene Opern am öftersten geben, welche dem Publikum vorzugsweise zusagen und der Theaterkasse die höchsten Einnahmen abwerfen.

Leipzig, 19. Nov. β. Das dritte Concert des Euterpevereins am 17. brachte ausschliesslich Kammermusik, deren Ausführung den Berliner Herren De Ahna (Violine), Espenhahn (Cello) und Ehrlich (Piano) übertragen war. Mit einem Trio in B-dur von A. Rubinstein (Nr. 3) wurde begonnen, es folgten dann: Romanze für Violine von Beethoven (das Accompagnement am Clavier Herr Blassmann), Toccata D-moll für Clavier von Seb. Bach, Variationen für Clavier und Cello von Mendelssohn, schliesslich das grossartige Bdur-Trio von Beethoven. Wir können hier nur eine kurze Charakteristik der drei genannten Künstler geben. Herr Ehrlich ist ein Pianist von ziemlicher Fertigkeit, dem auch musikalisches Verständniss nicht abzusprechen ist. Nur haftet seinem Spiel eine gewisse Trockenheit an und für Sachen, wie das Rubinstein'sche Trio, fehlt ihm, wenn uns anders nicht das Instrument, dessen er sich bediente, und die Localität getäuscht hat, Fülle des Tons und poetische Auffassung. Die Bach'sche Toccata brachte er zu ziemlicher Wirksamkeit, nur dass er sich dabei nicht ganz künstlerischer Mittel bediente, namentlich eines viel zu raschen Tempos in dem Allegrosatze. Herr De Ahna ist ein eleganter Geiger mit hübschem Ton und genügender Fertigkeit. Manchmal liess sein Spiel an Reinheit zu wünschen übrig. — Herr Espenhahn kann als ein tüchtiger Cellist bezeichnet werden, wenn sein Ton auch etwas klein scheint. — Von den zur Aufführung gebrachten Compositionen war das Beethoven'sche Trio natürlich der Glanzpunkt. Das Trio von Rubinstein ist eine seiner besseren Compositionen, namentlich ist das Andante von edler Einfachheit, und das Virtuosenhafte macht sich nur in den Allegrosätzen hin und wieder, am meisten im Trio des Scherzo geltend. An leeren und unbedeutenden Stellen fehlt es freilich auch in diesem sonst ziemlich beachtungswerthen Trio nicht. Die Leistungen der drei Herren fanden eine sehr beifällige, vielfach wohlverdiente Aufnahme.

— 22. November. S. B. Am vorigen Freitag, den 20. Nov. (Busstag), Nachmittags 5 Uhr, brachte der Riedel'sche Verein Händel's Israel in Egypten zur Aufführung. Die Soli wurden gesungen von Frau Dr. Reclam, Frl. Lessiak, dann den Herren Schild, Scaria und Weiss.

Man muss dem Riedel'schen Verein ohne alle Umschweife die Anerkennung zollen, dass er in Leipzig den Sinn und das Interesse am Oratorium und der Kirchenmusik neu erweckt und wach erhalten hat. Und so war auch diese Aufführung des »Israel in Egypten« unter den obwaltenden Umständen eine sehr dankenswerthe. Wenn aber behauptet werden wollte, es sei dieselbe ohne Weiteres eine Händel's und der Musikstadt Leipzig würdige gewesen, so müssten wir dies in Abrede stellen. Wir sprechen nicht von der Leistung der Chöre, des Orchesters, der Solisten, die, für sich betrachtet, leisteten was in ihren Kräften lag. Aber es war in der ganzen Inscenirung etwas Wichtiges verfehlt. Der Schwerpunkt jedes Händel'schen Oratoriums liegt in der Chorwirkung, und es kommt vor Allem darauf an, diese zur Geltung zu bringen. Wer je ein deutsches Musikfest oder eine englische Aufführung Händel's gehört hat, der weiss was wir meinen. Nun sagte Herr Riedel in seinem Programm, die Aufführung geschehe nach der Original-Partitur. Das war auch in der dort angegebenen unverwerflichen Einschränkung richtig. Wo aber in aller Welt steht denn in der Original-Partitur ein Wort oder eine Note von Posaunen, welche in dieser Aufführung sich in jedem kräftig gehaltenen Chore so breit machten? Herr Riedel, als ein gewiegter Praktikus, musste sich doch sagen, dass ein Gesangskörper, der ohnehin nicht allzu reich an ausgiebigen Stimmen, und noch obendrein fast durch das ganze Werk in Doppelchöre getheilt ist, nicht durch starke Instrumente zugedeckt werden darf. Wozu also Posaunen, von welchen die Original-Partitur nichts weiss? — Dieser Umstand, und die Behandlung der Orgel durch Herrn Thomas, die wir als weder der Mendelssohn'schen Orgelstimme direct, noch dem Geiste ihres Verfassers entsprechend bezeichnen können (Herr Thomas spielte viel zu viel mit und hatte viel zu stark registrirt, namentlich auch mit den hier leider so beliebten 16füssigen Stimmen), bewirkten, dass die Deutlichkeit des Textes, der würdevolle feine Chorklang in den betreffenden Nummern verloren gingen. Jene Anwendung der Posaunen und dieser Gebrauch der Orgel wären vielleicht zu rechtfertigen gewesen in einem Krystallpalast und bei 3—4000 Singstimmen; nicht um Alles aber in der Thomaskirche bei einem Chor von höchstens 200 Stimmen. — Sollten auch diese Ausstellungen (andere unterdrücken wir aus Billigkeitsgründen) als »Nergeleien« angesehen werden, wie dieser Tage Herr P. L. im Leipziger Tageblatte hinwarf, so lassen wir solche Bemerkungen, welchen man anmerkt, dass ihr Verfasser Händel'sche Oratorien nirgends als in Leipzig gehört hat, ruhig über uns ergehen.

Nachrichten.

Ueber die neue Violinschule von Ferd. David spricht sich M. Hauptmann in den »Signalen« (Nr. 46) sehr günstig aus. Er stellt sie in Parallele mit der Violinschule des Pariser Conservatoriums und der von Spohr, und findet, dass dieselbe zwischen jener französischen,

wo das streng Methodische, oft mit Hintansetzung des musikalischen Interesses, vorwalte, — und der Spohr'schen, wo wieder das Musikalische dem Didaktischen zu nahe trete, die richtige Mitte einnimmt. Der Schlusssatz lautet wie folgt: Die Anordnung der Lehrgegenstände ist in wohldurchdachter Folge überall eine vernünftig fortschreitende; Theorie und Praxis haben in dem ganzen Werke sich, wie es sein soll, aufs Beste durchdrungen und sind Eins geworden, der Schüler, der mit Talent und Fleiss unter guter Leitung sich dem Studium dieser Schule hingiebt, wird sich nur guten Resultates erfreuen können. Die Ausgabe, mit deutschem und französischem Text ist, wie es von der Firma Breitkopf und Härtel sich nicht anders erwarten lässt, in jedem Sinne eine vortreffliche.

W. Werner in Berlin hat das 47. Verzeichniss seiner Buch- und Antiquariats-Handlung ausgegeben. Es enthält viele lesenswerthe Werke zu billigen Preisen.

Leipzig. Sonntag, den 15. Nov., gab der Dilettanten-Orchesterverein eine Musikaufführung im Schützenhause mit folgendem Programm: Erster Theil: Ouvertüre zur »weissen Dame« von Boieldieu. Concert (Es-dur) für Pianoforte von C. M. v. Weber. 4. Symphonie für 2 Violinen von Ch. Dancla. Concert-Etude (A-moll) für Pianoforte von H. Seeling. Impromptu (B-dur) für Pianoforte von Fr. Schubert. Zweiter Theil: Symphonie (G-moll) von Mozart.

— Kirchenmusik in der Thomaskirche. Motette am 21. Novbr.: »Beati mortui« von Mendelssohn. »Wir bringen weinend« von C. Zöllner. Kirchenmusik am 22. Nov.: »Domine Jesu« etc. von L. Cherubini.

Zeitungsschau.

Die Wiener »Recensionen« brachten in ihren letzten Nummern einen Artikel von C. P. Grädener: Studie über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks. — Es hat uns gefreut in demselben Blatte endlich ein Urtheil über Offenbach und die ganze Richtung, der er angehört, zu lesen, das dem unsern entspricht. O. Gumprecht, einer der geistvollsten Schriftsteller Berlins, der eine vollständige Kenntniss dieser »Operetten« zu haben scheint, lässt sich in seinem Berliner Berichte (in Nr. 44) vernehmen wie folgt: »Offenbach brachte zwei Novitäten zu Markte: die einaktige Opernposse »Venedig in Paris« oder »Dunanan Vater und Sohn«, und die einaktige Bluette »Apotheker und Friseur«. Dem Text und der Musik nach bekennt sich die erstere zu jenem rein parodischen Genre, welches den ästhetischen Maassstab zurückweist, weil hier die nothwendige Voraussetzung eines solchen, nämlich irgend welches, wenn auch noch so entfernte Verhältniss zum Ideal wegfällt. Wenn alle Kunst die Aufgabe verfolgt, an die Stelle des Alltagslebens eine höhere Wirklichkeit zu setzen, die Noth und Armseligkeit der realen Welt mit ihrem schönen Schein zu umhüllen, die latente Harmonie, die sämmtlichem Geschaffenen zu Grunde liegt, rein und voll hervorklingen zu lassen, so geschieht in der Pariser Posse neuesten Schlages von dem Allen genau das Gegentheil. Sie zeigt Menschen und Dinge in einem Spiegel, in dem jedes Bild zu grotesker Fratzenhaftigkeit entstellt wird, erblickt in Allem, was dem Leben tieferen Inhalt und sittliche Weihe giebt, nur romantischen Trödel und kindische Sentimentalität, sucht durch die gewaltsamsten Reizmittel die in's Oede starrende Blasirtheit zu zerstreuen, den Ekel an allem Objectiven und Bestimmten zu übertäuben. Für die Kritik handelt es sich hier lediglich darum, zuzusehen, ob das Aergerniss, das dem gebildeten Gefühl gegeben wird, grösser oder geringer ist, ob die Frivolität, die dem ganzen Treiben zu Grunde liegt, nackter oder verhüllter an uns herantritt. In »Mess. Dunanan père et fils« geht es nun doch lange nicht so anstössig her, wie in der »Genoveva« und der »Seufzerbrücke«. Das Stück enthält eine Reihe von Nummern, wie z. B. das Duett zwischen Vater und Sohn, eine Travestie des breiweichen, vor etwa 30 Jahren grassirenden Liederstyls, ferner die Barcarole und die Serenade, die auf's neue bedauern lassen, dass das erfindungsreiche Talent Offenbach's der reehten komischen Muse den Rücken gekehrt, um sich zum maître de plaisir der grossstädtischen Liederlichkeit zu machen. Die beste Vorbereitung auf derlei künstlerische Gaben ist ein reichliches Diner in lustiger Gesellschaft; sie mögen dann etwa die Stelle der Nachmittagscigarre vertreten.« — Ueber die andere Operette: »Apotheker und Friseur« spricht Gumprecht günstiger, allein sie ist doch nur eine Travestie älterer französischer Opern und somit kein Werk von selbständigem Werth. — Nachdem Gumprecht noch einige andere Novitäten dieser Art von Genée und Suppé besprochen, sagt er zum Schluss: »Doch genug von diesen Erzeugnissen einer dramatisch-musikalischen Industrie, welche Anmuth und Würde der Kunst in ihr Gegentheil verzerrt, sich zum blossen Schaufenster hergiebt für die schnödeste Waare und die Maskenfreiheit der Komödie dazu missbraucht, um unter ihrem Schutz jenes saubere Gewerbe zu betreiben, dessen Figaro in seiner eifersüchtigen Aufwallung das arme Bärbchen beschuldigt.« — Es wundert uns bei alledem nur das Eine, dass die Redaction der Recensionen diesmal unterliess, den Verfasser solcher Sätze mit schmeichelhaften Prädikaten, wie: »grober Schulmeister«, »musikalischer Stubengelehrte« u. dgl. zu beehren.

ANZEIGER.

[250] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven's Werke.

Vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

In 24 Serien.

Von dieser Ausgabe sind bis jetzt folgende Serien vollendet:

		Thlr.	Ngr.
Serie 4.	**Werke** für Violine und Orchester. Partitur . . .	2	6
	Stimmen . . .	3	15
– 6.	**Quartette** für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur . . .	11	6
	Dieselben in 2 eleganten Sarsenetbänden	12	10
	Stimmen . . .	16	24
	Dieselben in 4 eleganten Sarsenetbänden	18	15
– 7.	**Trios** für Violine, Bratsche u. Violoncell. Partitur .	2	12
	Stimmen . . .	3	9
– 12.	**Werke** für Pianoforte und Violine. Partitur und Stimmen . . .	8	24
– 14.	**Werke** für Pianoforte und Blasinstrumente. Partitur und Stimmen	3	6
– 15.	**Werke** für Pianoforte zu 4 Händen	4	6
– 16.	**Sonaten** für Pianoforte solo	15	—
	Dieselben in 3 eleganten Sarsenetbänden	16	15
– 22.	**Gesänge** mit Orchesterbegleitung. Partitur . . .	2	6

Alle übrigen Serien sind schon ziemlich weit vorgerückt; die meisten derselben werden, wenigstens in der Partitur-Ausgabe, noch vor Ablauf des Jahres vollendet sein.

Ausführliche Prospecte des Unternehmens sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen unentgeltlich zu erhalten.

[251] Im Verlage von **Falter und Sohn** in **München** erschienen soeben:

Trois

Danses humoristiques

pour Piano

par

A. EHMANT.

Op. 12.

Preis 1 Thaler.

[252] **Universallexicon der Tonkunst**

herausgegeben von

E. Bernsdorf.

Dies Werk ist seit 2 Jahren vollständig erschienen und noch zum Preise von 12 Thlr. zu beziehen. Damit es seinen Besitzern nicht veraltet, erscheint jetzt ein Nachtrag, höchstens 4 Thlr. kostend, dessen 1r Bogen soeben versendet wird. Der Umschlag dazu enthält ausführliche Anzeige. Jede Musik- und Buchhandlung besorgt das ganze Werk und den Nachtrag.

Joh. André in Offenbach a. M.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 2. December 1863. **Nr. 49.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

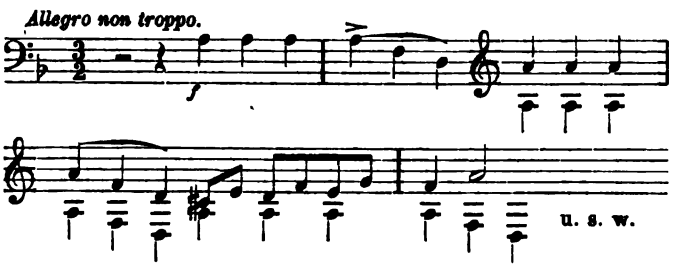
Inhalt: Symphonie in D-moll von Robert Volkmann (Schluss). — Beethoven's theoretische Studien. Von G. Nottebohm (Fortsetzung). — Byron's Manfred auf dem Leipziger Stadttheater. — Miscellen. — Berichte aus Oldenburg und Leipzig. — Nachrichten. — Briefkasten. — Anzeiger.

Symphonie in D-moll
von Robert Volkmann.

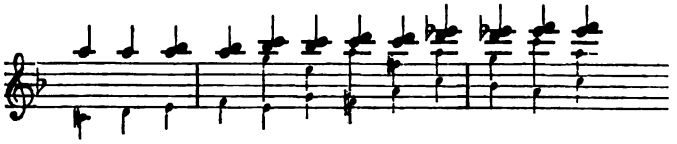
(Op. 44. Pest, G. Heckenast. Preise: Partitur 4 Thlr. 20 Ngr., Stimmen 8 Thlr., Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 2 Thlr. 20 Ngr.)

(Schluss.)

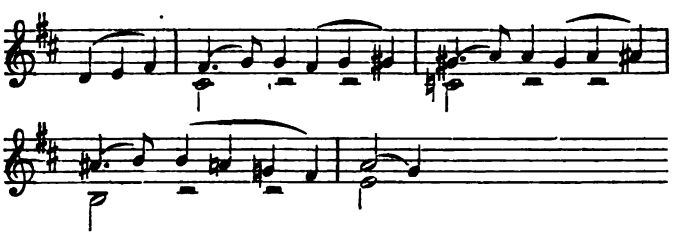
Das »Scherzo« (D-moll, $^3/_8$, Allegro non troppo) hat, wir müssen das sogleich hervorheben, einen ganz eigenthümlichen Charakter. Weder der graziöse Menuettschritt, noch das bewegliche Wesen des eigentlichen »Scherzo« herrscht hier; vielmehr scheint der Componist irgend eine andere Form, die wir im Augenblick nicht errathen, untergelegt zu haben. Das Stück klingt ungefähr wie ein Waffentanz; es rasseln die Speere, und die Schilde schlagen aneinander:



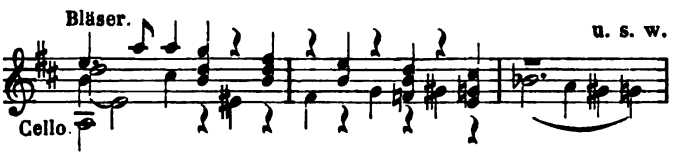
Am Anfang des zweiten Theils findet sich eine Engführung gegen den Takt, die man erst nach mehrmaligem Hören versteht; das Merkwürdigste ist aber eine andere Engführung am Schluss desselben Theils, wo man eigentlich faktisch Folgendes zu hören bekommt (siehe zuerst die grossen Noten):



Harmonisch zu rechtfertigen ist die Stelle, da sich jede Dissonanz auflöst und auch jede vorbereitet ist, ohne weiteres. Aesthetisch gerechtfertigt wäre sie allenfalls durch den Ort, wo sie vorkommt. Dennoch missfällt uns etwas daran, und wenn wir nicht irren, ist's die grosse Raschheit der Folge und die allzu hohe Lage der ersten Oboe bei dieser Stelle. Der Ton des Instruments ist hier doch zu spitz und schneidend, um nicht an einer Stelle gefährlich zu werden, wo eben Alles schon auf der Spitze steht. — Das Trio mit seiner aufwärts steigenden Melodie bei chromatisch entgegengesetztem Bass



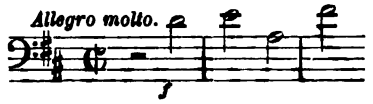
klingt ein wenig an Schumann an, und ist in seiner periodischen Construction des ersten Theils (2×3, 4) etwas schwer zu verstehen. Doch ginge das an, wäre nur der zweite Theil nicht durch eine üble Folge entstellt. Sätze wie dieser



können allenfalls mit Hülfe spitzfindiger Theorien erklärt werden, klingen aber dessenungeachtet in der Ausführung schlecht, namentlich, da sie noch zumeist unrein gespielt werden (man denke an das *b* der Celli nach dem *gis*!). Das ganze Trio hätte nach unserer Ansicht einfacher gehalten werden können; das graziöse Element kommt nicht zur wünschenswerthen Geltung.

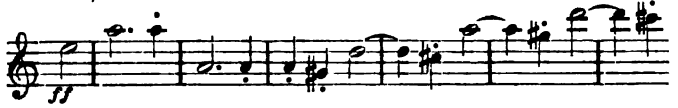
Ob Das, womit das Finale anfängt, ein Thema genannt werden kann, oder: ob ein so geartetes Thema an der Spitze eines Symphoniesatzes gutgeheissen werden dürfe, — das ist eine Frage, die eine specielle Untersuchung verdiente. Wenigstens ist nicht abzusehen, warum man von Kunstprincipien, die eine grosse Reihe der bedeutendsten Kunstwerke hinter sich haben, zu Gunsten der Laune eines einzelnen Künstlers abgehen sollte. Doch vielleicht ist die Sache nicht so schlimm, als sie auf den ersten Blick scheint. Für uns liegt denn, wenn wir recht zusehen, in den vier ersten Noten, die sich wiederholen, das Thema, und zwar als Vorder- und Nachsatz, schon ausgesprochen, das Folgende ist nur die Erweiterung zum grösseren Satz-

theile. Diese vier Noten von Cello's, Bratschen, 2 Hörnern und 2 Fagotten im Einklang gebracht

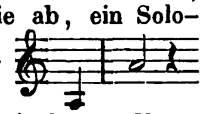


und vom ganzen Orchester, das hier mit Gewalt zufährt, sofort akkordisch wiederholt, enthalten eigentlich in sich schon eine vollkommene Cadenz (I II V I), somit die geforderte harmonische Grundlage eines musikalischen Gedankens, der in die kleinste Grenze zusammengedrängt, dafür aber von um so schlagenderer Kraft ist. Das Finale erhält durch diesen Umstand eine Energie des Ausdrucks, die bei länger gegliederten Themas nur schwer zu erreichen ist.

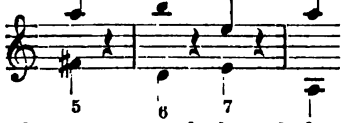
Ein zweites Motiv, später besonders zur Durchführung benutzt,



führt dann zu melodiösen Gängen über, die wieder ziemlich an Schumann erinnern. Sehr gelungen ist die Herbeiführung der Wiederholung des ersten Theils, indem dieselbe einmal noch nicht erwartet, und ferner mit sehr geistreichen Mitteln erreicht wird. Vier Takte hatte der Septakkord *dis fis a cis* gedauert, auf dem sich die Bläser mit dem melodischen Motiv herumtummelten, im fünften Takte bricht diese Harmonie ab, ein Solo-Horn lässt ganz allein viermal den Ruf

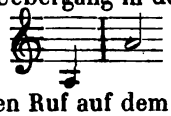


erschallen, hierauf bringen die Streicher in kurzen Noten und piano einen Abschluss, der aber das Hauptthema in sich enthält



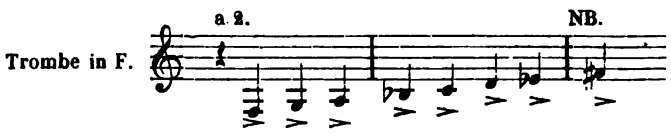
und nun stürzen jene vier Anfangsnoten und darauf das ganze Orchester herein. Das Alles geht so Schlag auf Schlag, dass man erst später zur Besinnung kommt und kaum begreift, wie man auf einmal mitten im Thema ist.

So gelungen dieser Rückgang, so barock und unschön ist der Uebergang in den zweiten Theil. Nach jenem viermaligen



des Horn lässt ein anderes Horn denselben Ruf auf dem Tone *fis* viermal ertönen (geschrieben ist der Ton im F-Horn *cis*, was die Sache eigentlich unpraktisch und in der Ausführung gefährlich macht), und nun setzen zwei Fagotte mit derselben Figur auf *gis* ein, worauf dann die Bässe in Cis-moll jenes Durchführungsmotiv bringen. Der Uebergang von jenem Septimenakkorde über *gis* nach *cis* ist gewiss ganz logisch, dennoch in dieser Anwendung barock; theils weil die Harmonie unausgesprochen bleibt, theils weil das Fagott allein von komischer Wirkung ist, und gar kein Grund vorliegt, warum hier ein komischer Effekt vorkommen muss. — Es folgt nun ein kleiner fugirter Satz über jenes längere Motiv, mit Engführungen freiester Art, darunter mischt sich später das Hauptthema, zumeist vom Blech (abwechselnd Trompeten, Hörner, Posaunen) gebracht; dann folgt wieder eine jener Stellen, wo für uns der Spass aufhört, wo nämlich die Freiheiten des Componisten unschön, unmusikalisch, unbegreiflich werden. Wir wollen noch über die enharmonische Verwechselung hinwegsehen, mit Hülfe welcher, nach dem ohnehin schroff genug eingetretenen Terzquart-Akkord *c es fis a*, auf einmal mit dem Secund-Akkord *e fis a cis* das melodiöse Motiv des Satzes beginnt (die Lage *es fis a c* jenes ersten Akkords würde sich besser geschickt haben), — aber der Eintritt von C-dur nach H-dur, der dann folgt, wirft uns in der That etwas unsanft an die Ecke, trotz allem pianissimo und dolce, und wir können bei Volkmann nicht loben, was wir bei Andern oft genug zu tadeln in der Lage sind. Sollte man uns Beethoven'sche Modulationen entgegenhalten, etwa die Rückung von Fis-moll nach F-dur in der 8. Symphonie, oder die Modulation von Es nach Des und zurück im Es-Quartett Op. 74, so sagen wir: Was in der tollsten Laune als einzelnes Moment vorkommt, oder was in der höchsten Verzückung ganz am Platze ist, wird in der Prosa leicht lächerlich erscheinen; und wir sehen unsern Componisten hier nicht etwa in irgend einer Art von Extase, sondern er hatte sich eben in eine handfeste Durchführung verstrickt, wo die Elemente mit einander kämpfen, und nun treten jene Modulationen wie ein Deus ex machina ein, man weiss nicht warum und zu welchem Zweck. »Warum?« — »Ich hab's so gewollt, und der Componist kann machen was er will.« Gut; aber eben so viel Recht hat der Zuhörer, zu sagen: Das gefällt mir nicht, und es kann mich kein Mensch zwingen es schön zu finden.

Wir wollen über das Finale blos noch sagen, dass es in der kräftigsten Weise in D-dur zu Ende geführt wird, und jedenfalls einen sehr energischen Eindruck zurücklässt. Das hämmert wie mit Cyklopen-Schlägen darauf los, als gälte es, binnen Kurzem das trojanische Heer auf Zevs' Geheiss mit Waffen zu versehen (vergl. die Stelle Seite 170 der Partitur, wo das ganze Orchester auf $\frac{8}{4}$ A steht, und die 3 Posaunen und 2 Trompeten ihr Motiv in D einsetzen). — Mitunter ist des Blechs in unserer Symphonie wirklich zu viel. Wir lassen uns in einer entsprechenden Räumlichkeit gerne gefallen, wenn volle Akkorde aller Blechinstrumente krachend einfallen (Cherubini ist auch sehr stark darin); aber wenn Posaunen und Trompeten an melodischen, d. i. stufenweisen Gängen in der Weise theilnehmen, dass sie die Gänge der Violinen mitspielen, etwa wie diese in der Kirchenmusik oft die Singstimmen unterstützen, dann fällt die Sache leicht in's Rohe: und roh soll doch die Kraft in der Kunst nie erscheinen. Am ärgsten ist in dieser Beziehung die Stelle im ersten Satz Seite 70 der Partitur; folgenden Trompetensatz daselbst möchten wir beinahe als Muster unsymphonischer Behandlungsweise aufstellen:



Ueberhaupt ist uns nicht ganz klar, warum sich Volkmann einem Usus bequemt hat, der in der Symphonie nie einreissen sollte: Alles für F-Hörner und F-Trompeten zu schreiben, ein Usus, der wohl in einigen Theatern vollkommen eingebürgert sein mag, aber in den besseren Concert-Orchestern Deutschlands, so viel wir wissen, längst wieder beseitigt ist. Denn jeder Componist und Dirigent von feinem Gefühl weiss, was für ein Unterschied zwischen Naturtönen und künstlichen (Maschinen-) Tönen besteht. In Volkmann's Symphonie erscheint aber in der That der na-

türliche Charakter der Blechinstrumente, der sie sowohl von andern Instrumenten wie auch unter sich unterscheidet, völlig verwischt; sie scheinen nur als Lärminstrumente da zu sein. Darin finden wir keinen Fortschritt, sondern eine gefährliche zur Barbarei führende Bahn.

Im Ganzen der Symphonie jedoch, wir wiederholen das zum Schluss noch einmal, erblicken wir eins der bedeutendsten Werke der Gegenwart; denn selbst mit allen seinen Schwächen betrachtet, weist es die oft gewünschte Grösse des Styls auf, ohne an mehr als einzelnen Stellen geschmacklos zu werden; es ist contrapunctisch gearbeitet, schwimmt nicht in einem Nebel von wohlklingender Homophonie, besteht in harmonischer Beziehung keineswegs aus abgenutztem Material (eben weil es mehr contrapunctisch gehalten ist), hat überall die geschlossene, einheitliche Form der Meister — und muss daher verschiedenen bedenklichen und krankhaften oder allzu zärtlichen Erscheinungen des Tages gegenüber als ein wirksames Gegenmittel betrachtet werden, dessen sich die Kunst bedient, um das nöthige Gleichgewicht der verschiedensten an sich mehr oder weniger berechtigten, nur in ihren extremsten Consequenzen diese Berechtigung einbüssenden Richtungen herzustellen.

Möchte daher das interessante Werk in dem Repertoire unserer Gewandhausconcerte sich fest einbürgern, und auch sonst in Deutschland seinen Weg machen.

Das 4händige Arrangement kann dazu dienen, die Bekanntschaft zu vermitteln. Doch müssen wir abrathen, aus seiner Kenntniss allein ein Urtheil zu schöpfen. Das Werk ist so entschieden orchestral gedacht und auf die Wirkung der Instrumente berechnet, dass das Clavier eine richtige Vorstellung des Ganzen zu geben ausser Stande ist.

Beethoven's theoretische Studien.

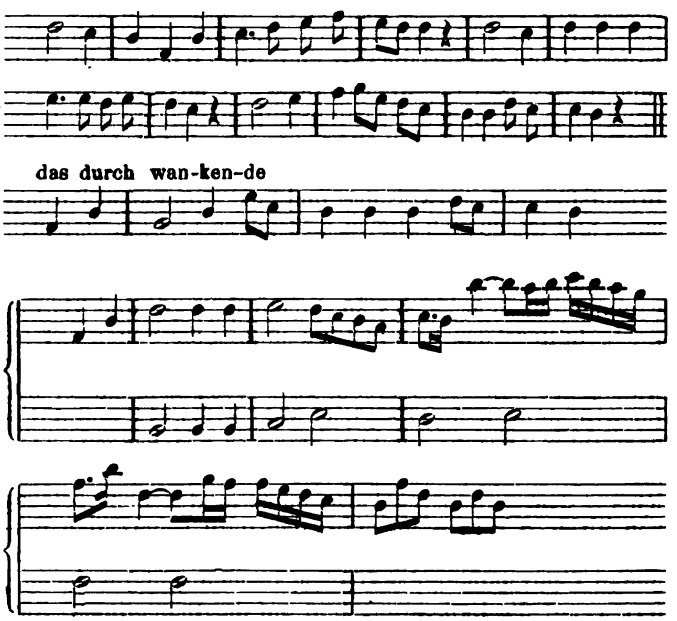
Von G. Nottebohm.

(Fortsetzung.)

Die Uebungen Beethoven's in allen Arten des doppelten Contrapuncts umfassen wenigstens 70 Seiten in Querfolio. Ueberall ist Albrechtsberger's verbessernde und erläuternde Hand bemerkbar. Seyfried hat einen Theil davon aufgenommen: S. 276 (von Nr. 1 an) bis 299 und S. 312—325, das sind zusammen drei kleinere Sätze und fünf Fugen. Zu der Fuge in C für Quartett (bei Seyfried S. 292—299) scheint ein Vorspiel (in $\frac{3}{8}$-Takt) zu gehören, welches sich an einem andern Orte vorfindet und Seyfried vielleicht nicht gekannt hat. Ungedruckt sind ferner drei vierstimmige Fugen alla decima u. s. w. Man kann bemerken, dass die Themen der Doppelfugen grösstentheils von Albrechtsberger und dem früher erwähnten Verzeichniss (vgl. Seyfried S. 204) entnommen sind.

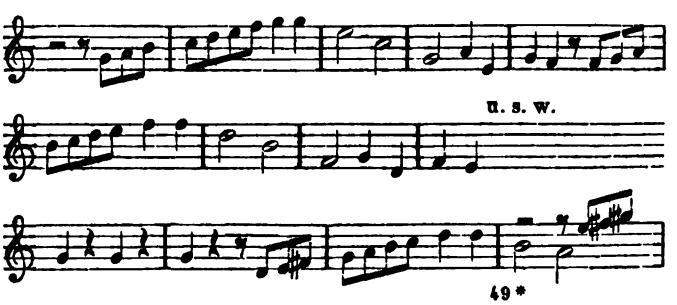
Nach den doppelten Contrapuncten folgt bei Seyfried ein Capitel über die Umkehrung; in Albrechtsberger's »Anweisung« geht diese jenen vorher. Dass sich unter den Studien bei Albrechtsberger nichts findet, das auf diesen Gegenstand Bezug hat, wurde bereits früher erwähnt. Seyfried's Material zu diesem Capitel lässt sich nur in später zu erwähnenden Vorlagen erkennen. Das von ihm S. 302—307 aufgenommene Stück liegt zwar in einer Handschrift Beethoven's vor, aber es ist keine Composition von ihm, sondern es ist von Händel. In der Handschrift Beethoven's ist es zusammengestellt mit den bei Seyfried Seite 349—352 und S. 348 unten vorkommenden Stücken. Auch diese sind von Händel. Wir verweisen auf die dritte Sonate der zuerst im Jahre 1731 gedruckten sechs Sonaten oder Trio's für zwei Violinen u. s. w. und Violoncell. Die Gegenfuge bildet hier den zweiten Satz; das bei Seyfried S. 348 stehende Stück ist ein Bruchstück aus dem 3. Satz, Larghetto überschrieben; mit dem 1. Satz möge man das S. 349 ff. stehende Stück vergleichen.

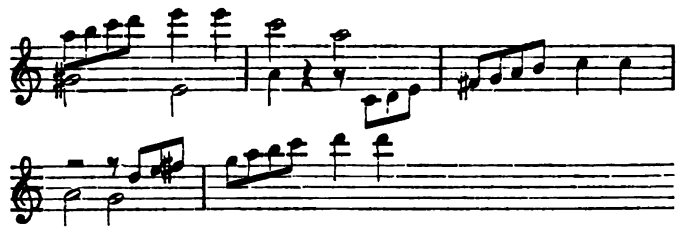
Unter den doppelcontrapunctischen Arbeiten Beethoven's fanden sich einige unerwartete Compositions-Skizzen, die bemerkenswerth sind. Es liegt ein Blatt vor mit Uebungen im Contrapunct der Decime; unten steht eine solche Uebung mit ihren Versetzungen und oben —



Schindler (I. S. 58) setzt die Composition der Adelaide in's Jahr 1797. Wenn diese Mittheilung richtig ist, so hätte man hier einen Anhaltspunkt zur Bestimmung der Zeit, in welcher der Unterricht Beethoven's bei Albrechtsberger seinem Ende entgegen ging. Wenn wir unsere Annahme, der Unterricht habe im Anfang des Jahres 1794 begonnen, festhalten, so musste das also im Jahre 1797 der Fall sein. Nach unsern Ermittelungen war aber die Adelaide schon 1797 gedruckt, konnte also schon 1796 componirt sein. Diese Annahme wäre mit einer Mittheilung von Seyfried zu vereinbaren. Dieser nimmt (S. Vorrede) zwei Lehrjahre bei Albrechtsberger an und musste demnach also der Unterricht schon im Anfang des Jahres 1796 zu Ende gehen. Wo in diesen Daten der Irrthum liegt, lässt sich hier nicht untersuchen.

Auf einem andern Blatte, bei der von Seyfried S. 283 ff. aufgenommenen Fuge in D-moll alla duodecima, stehen folgende Bruchstücke, welche eine Beziehung auf den letzten Satz der ersten Symphonie (wahrscheinlich aufgeführt zum ersten Mal am 2. April 1800) zulassen:





Das wäre nun der doppelte Contrapunct, soweit er mit Albrechtsberger's Unterricht zusammenhängt. Jetzt sind die Schriften aus der späteren Zeit zu erwähnen. Das Meiste über doppelten Contrapunct findet sich in einem Heft, welches 46 Seiten umfasst, durchweg nur von Beethoven's Hand geschrieben ist und, was Handschrift, Heftung u. dgl. betrifft, überhaupt seiner äusseren Erscheinung nach, sich den Schriften aus dem Jahre 1809 anschliesst. Das Heft enthält wiederum nur Auszüge aus gedruckten Werken. Beethoven's Vorlagen waren Albrechtsberger's »Anweisung« und Fux' »Gradus ad Parnassum« und lassen sich die ausgezogenen Stellen, Beispiele eingeschlossen, genau nachweisen. Aus Albrechtsberger's »Anweisung« sind die Auszüge der Reihe nach genommen aus dem 28. bis 30., dann dem 26. und 31. Capitel. In der Ausgabe von 1790 sind es die Seiten 281 (es fehlen im Manuscript die ersten Seiten, daher fehlt der Anfang des Capitels) bis 285, 287—290, 293—301, 308 bis 310, 316—320, 326—338, 344, 212—214 und 351—355. Diese Auszüge aus Albrechtsberger stehen zum Theil selbständig da, zum Theil sind sie untermischt mit Stellen aus dem »Gradus ad Parnassum« in der Uebersetzung von Mizler S. 142—156 nebst den dazu gehörenden Beispielen. Ihrem Inhalt nach beziehen sie sich auf die doppelten Contrapuncte der Oktave, Decime und Duodecime, ferner auf die Umkehrung und auf die Doppelfuge. Nirgends zeigt sich eine Bemerkung, welche Beethoven eigenthümlich sein könnte. Eigenthümlich bleibt ihm wieder nur die Art der Zusammenstellung und hier und da eine Ueberschrift. Seyfried hat der Handschrift Manches entnommen. Wir nennen vorläufig die Beispiele bei ihm S. 249 — 276 oben, welche sämmtlich entweder von Fux oder von Albrechtsberger sind. Auch der Text innerhalb dieses Raumes hat, wo und insofern er nicht von Seyfried verändert ist, gleichen Ursprung. Anderes wird später erwähnt werden.

Was Beethoven nach Fux und Albrechtsberger über den doppelten Contrapunct in der 8. schreibt, müssen wir übergehen, weil der Anfang im Manuscript fehlt. Nach diesem schreibt Beethoven:

Vom K. der 10me.

Hier kann eine von beiden Stimmen in die Decime, nach Weglassung einiger Konsonanzen oder Dissonanzen, entweder in die Höhe oder Tiefe versetzt werden.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Regeln. 2 Terzen und zwei 10men können in der geraden Bewegung nicht aufeinander folgen, weil aus jenen zwei 8ven aus diesen zwei Einklänge durch die Verkehrung entspringen würden. — u. s. w.

So beginnt ein längerer Auszug aus Fux-Mizler S. 144 ff. und aus Albrechtsberger's »Anweisung«, 29. Cap., Beispiele eingeschlossen. Dann erscheint folgende der Handschrift nachgeschriebene Stelle, welche es anschaulich machen mag, wie Beethoven seine Vorlagen zusammenfasste: —

Doppelter K. in der Duodecime.

Hier kann die eine unter zweien oder mehreren Stimmen in die Höhe oder Tiefe versetzt werden.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6·5 4 3 2 1

Alle Intervalle, wie die Reihe von Zahlen zeigt, können bei diesem K. gebraucht werden, ausser der 6te in die 7time*) aufgelöset. — 1. Regel. Ueber die 12 darf man nicht hinausgehen. Sonst finden alle 3 Bewegungen statt.**) Schon in den andern Kontrapunkten haben wir gesehen, dass auch die Linienreihen müssen versetzt werden, z. B. die obere Stimme bleibt, so wird sie dennoch hinab gesetzt, entweder in natura oder um eine 8ve tiefer, und etc. — 2. Regel. Eine kleine und grosse 6te darf man nicht sprungweise anbringen, weil daraus in den Versetzungen eine frei angeschlagene grosse oder kleine 7. entstünde. Aus der übermässigen 6. thut im freien Satze sprungweise gut,***) weil daraus die verminderte 7time wird. †) — u. s. w.

Aus dem weitern Verlauf dieses Auszuges ist eines besonderen Falles wegen folgende Stelle mitzutheilen. Beethoven schreibt nach Albrechtsberger S. 327:

6. Regel. Will man aus einem zweistimmigen Satze einen 4stimmigen machen, welcher durchaus in 12men einhergehen soll, so muss man keine andern Intervalle a due, als 3zen, 5ten, 8ven wechselweise machen und keine Dissonanz-Ligatur, auch keine gerade Bewegung anbringen. — u. s. w.

Beethoven hat hier einen Druckfehler in seiner Vorlage mit abgeschrieben. Statt »Duodecimen« (12men) muss es heissen »Decimen«. In der 3. Auflage von Albrechtsberger's »Anweisung« ist die Stelle geändert. Seyfried hat auch (S. 269) »Duodecimen« geschrieben.

Nach dem Auszug über den doppelten Contrapunct in der Duodecime schreibt Beethoven:

Von der Umkehrung oder Verkehrung.

Die Komposition die keine Bindungen von Dissonanzen hat, kann auf zweierlei Art im Gegentheil verkehrt werden — erstlich durch das Gegentheil schlechtweg, hernach durch das verkehrte Gegentheil — beim Gegentheil schlechtweg — u. s. w.

Beethoven's Vorlage zu dieser und der folgenden hier weggelassenen Stelle war Fux' »Gradus ad Parnassum« in der Uebersetzung von Mizler S. 152 ff. Nun die unmittelbar hierauf folgende Stelle über denselben Gegenstand:

Die Umkehrung ist vierfach. Die erste heisst die platte (simplex) wenn man nemlich alle Noten eines Fugensatzes also verkehrt, dass die Noten, welche in dem ersten Satze hinauf gehen oder springen herabgehen oder springen — u. s. w.

Vorlage: Albrechtsberger's »Anweisung« in der Ausgabe v. J. 1790 S. 212—214 Zeile 12 v. u. — Man vergleiche mit diesen Auszügen Seyfried's Buch S. 300 und 301, wobei jedoch zu bemerken, dass die hier in Parenthese (S. 301, Zeile 11 v. u. ff.) stehende Stelle nicht im Manuscript zu finden ist. —

Nach diesem Auszug schreibt Beethoven:

Doppelfugen.

Die Doppelfugen mit zweien Hauptsätzen (subjectis), wenn sie auch 3, 4 oder mehrstimmig sind, haben fast keinen Unter-

*) Schreibfehler; es muss heissen: ausser der Sexte und Septime in die Sexte aufgelöset.

**) Vorlage: Fux, S. 148 und 149. Das vorgeschriebene: »1. Regel« ist nach Albrechtsberger's Eintheilung.

***) Soll wohl heissen: Auch die übermässige 6. D. Red.

†) Vorlage: Albrechtsberger's »Anweisung«, Cap. 30, S. 326 ff.

schied von einer Fuge des doppelten Kontrapunktes in der 8^ve^ — man mag hernach den Gegensatz mit dem Hauptsatze zu gleicher Zeit oder etwas später, wenn die Repercussion vollendet ist, antworten lassen. Die meisten — u. s. w.

Vorlage: Albrechtsberger's »Anweisung«, 31. Capitel (S. 351—353). Zu vergleichen Seyfried S. 307—312, wobei zu bemerken, dass Beethoven die angedeutete Stelle fast wörtlich und ohne Zuthat abgeschrieben hat und Seyfried's Text, da wo er bedeutend von dem Albrechtsberger's abweicht, sich nicht belegen lässt.

Wir verlassen jetzt diesen Theil der Handschriften und haben noch einige Worte zu sagen über solche aus anderer und späterer Zeit. Von den verschiedenen Gattungen des doppelten Contrapuncts sind bisher nur die in der Oktave, Decime und Duodecime vorgekommen. Dass Beethoven sich aber auch mit solchen in andern Intervallen theoretisch beschäftigt hat, geht aus einem Manuscript hervor, welches etwa in das Jahr 1814, spätestens 1815, fallen mag und welches überschrieben ist: »Die übrigen Contrapuncte«. Seyfried hat es nicht gekannt. Es beginnt mit den Worten:

Bei allen Gattungen des doppelten Contrap. ist zu sehen, dass man den ungleichen Contrapunct so viel als möglich dabei in Acht nehme, d. i. dass die Sätze in Noten von verschiedener Bewegung gegen einander fortgehen und eine unterschiedene Art der Melodie führen. — Es ist gut, wenn beide Sätze nicht zu gleicher Zeit anfangen. — u. s. w.

Dies und das Folgende ist ein Auszug aus Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, 1. Theil, 8. Hptst. (in der Ausg. von 1753 S. 163 ff.) mit den Beispielen Tafel 56, Fig. 5 bis Tafel 62, Fig. 27. Berührt werden hier die doppelten Contrapuncte in der None, Terz oder Decime, Undecime oder Quarte, Duodecime oder Quinte, Tredecime oder Sexte und Quartdecime oder Septime. Eine Bemerkung Beethoven's ist hervorzuheben. Bei dem Contrapunct in der Duodecime schreibt er (nach Marpurg, 8. Hauptstück, 5. Abschnitt, §. 4) Folgendes:

Dieser Contrap. kann ebenfalls wie der in der 8. und 10me durch zugesetzte Terzen vierstimmig gemacht werden. Es wird die 3te Stimme eine Terz unter die höchste, und die 4te eine Terz über die tiefste gesetzt.

Beethoven bemerkt hierzu:

NB. Was kann man da noch ganz anderes als diese abgedroschenen Terzen machen!!

Ausser den bis jetzt erwähnten Auszügen liegen noch zwei kleinere vor: ein Auszug aus Fux' »Gradus ad Parnassum« (Mizler, S. 139 ff.) über den doppelten Contrapunct in der Oktave und ein anderer aus Albrechtsberger's »Anweisung« (28. Cap., in der Ausgabe von 1790 S. 277, 283, 287 u. a. m.) und Marpurg »Abhandlung« (1. Theil, 8. Hauptstück, 1. Abschnitt; in der Ausgabe von 1753 S. 166 ff.) über die Regeln des doppelten Contrapuncts in der Oktave. Seyfried hat auch diese Auszüge nicht gekannt.

(Schluss folgt.)

Byron's Manfred auf dem Leipziger Stadttheater.

S. B. Es ist zwar eigentlich nicht gerade Aufgabe einer Musikzeitung, über die Aufführung eines dramatischen Gedichts zu referiren. Das enge Verhältniss jedoch, welches diesmal zwischen demselben und der dazu geschriebenen und auch mit aufgeführten Musik eines sehr beliebten Meisters besteht; nicht minder die Eigenschaft des Dichters, als Vater des gesammten Weltschmerzes und als Grossvater aller Zukunftsmusik, wird wohl diesmal eine Ausnahme zulassen.

Das Leipziger Stadttheater also hat am 23. November den seltsamen Versuch gemacht, den Manfred auf die Bühne zu bringen. Es hat dabei auf die Neugierde des Publikums gerechnet, indem es sich eine gute Einnahme für den Pensions-Fond, dem der Abend bestimmt war, versprach; und es hat sich nicht verrechnet. Das Haus war gesteckt voll. Ob aber der Erfolg auch nach anderer Seite hin ein günstiger war? Ausser einigen Hervorrufungen des Herrn Hanisch, des Repräsentanten des Manfred, und einem gewissen Eindruck, den Scenen wie die Erscheinung Astartens auf der Bühne immerhin machen werden, — hat Referent nichts von einem Erfolg bemerken können. Wer das Gedicht kennt und nur einigermaassen über die Elemente der Dramatik informirt ist, musste sich das im Voraus sagen. Ein Held, der nur in der Verzweiflung Held ist, der nichts thut ausser dem, dass er Monologe hält und sich das Leben nehmen will; der zwar unnahbar ist für Alles, was sonst auf Menschen Eindruck macht, — dafür aber mit den seltsamsten Geistern verkehrt, Geistern, die ihm gehorchen müssen und doch nichts für ihn thun können; dieser Held, gleich Anfangs mit einer Schuld belastet, die nur in höchster Verhüllung angedeutet werden konnte*); und dieser Held als einzige handelnde Person eines Stücks, welchem letzteren also alle dramatische Verwicklung fehlt, — man kann sich denken, dass solche Gestaltungen wohl den Leser in Folge der phantasiereichen Ausführung und seltsam-philosophirenden Diction eine Zeitlang interessiren und anregen mögen; auf der Bühne aber, wo Alles Fleisch und Blut wird, eine ziemlich jämmerliche Rolle spielen, ja einen peinlichen Eindruck machen, statt einen befriedigenden. Für Den, der die Vermischung der Gattungen übel empfindet, ist überdies reichlicher Stoff zu Missbehagen gegeben. Gesprochenes Drama, Melodram und Opernmässiges, Alles geht hier wie Kraut und Rüben durcheinander. Geister, die bald sprechen bald singen, letzteres bald in Chören bald einzeln; reizende Musik, die aber durch gleichzeitiges Sprechen gestört wird (das Gespräch Manfred's mit der Alpenfee), — in der That: die Feinde einfach einheitlicher Kunstformen mögen hier in ihrem breiweichen Element sich mit Wonne baden; für den künstlerisch Denkenden und Fühlenden, für Den, in welchem sich die Eindrücke der verschiedenen Künste zu bestimmten Anschauungen über ihre Wirkungsfähigkeit und die Bedingungen derselben verdichtet haben, liegt hier nichts vor als die heilloseste Auflösung alles natürlich und zu Recht Bestehenden, somit auch aller Kunst.

Hätte Byron ein Bühnenstück schreiben wollen, so musste offenbar ganz anders disponirt werden. Die Schuld des Helden musste nicht als schon begangen vorausgestellt, sondern sie musste, wenn auch nur leise angedeutet, doch in ihren Motiven und ihrer allmäligen Entstehung vor unsern Augen dargestellt werden. Sie musste durch den Charakter der wirklichen Personen erklärlich, ja in gewissem Sinne entschuldbar erscheinen, etwa wie Goethe einen beinahe ebenso bedenklichen Stoff in seinen Wahlverwandtschaften behandelt. Ueberhaupt mussten mehrere Personen an der Handlung eingreifenden Antheil nehmen. Das Alles hat der Dichter nicht gethan, und wir können daher nicht glauben, dass er sein Stück für die Bühne geschrieben habe. Und nun denke man sich eine beinahe zweistündige Vorstellung, wo fast beständig declamirt

*) Manfred verachtete die gesammte Menschheit, liebte aber seine — Schwester (Astarte) über die von der Natur gesteckten Grenzen und richtete sie dadurch zu Grunde.

wird und nichts geschieht; wo die Theilnahme des Zuschauers fast für nichts Anderes in Anspruch genommen wird, als für Lebensüberdruss, Todes- und Selbstmordgedanken, nur unterbrochen durch Zwischenakte von grausamer Länge, ohne Ausfüllung durch Musik*), und lediglich veranlasst durch Vorbereitung grossartiger scenischer Apparate (Alpen-Wasserfälle und dergl.), die mit der colossalen Einfachheit der Handlung in grellstem Widerspruch stehen, — es ist unmöglich, dass ein anderer Eindruck als der der Langeweile aufkommen kann, und einleuchtend, dass selbst die Schumann'sche Musik hier an Wirkung verlieren muss — einige wenige Scenen etwa ausgenommen, wie das Melodram in Arimans Reich zur Erscheinung der Astarte. Wir haben auch nie davon gehört, dass der Componist sie zu einer Bühnenaufführung geschrieben oder dafür geeignet gehalten habe. Somit können wir in dieser Aufführung beinahe nur einen Versuch erblicken, Beide, den Dichter und den Musiker, ad absurdum zu führen; wem dies erwünscht ist, der mag der Direction des Leipziger Stadttheaters seinen Dank abstatten. Was uns betrifft, so bleiben wir bei der Ueberzeugung, dass Schumann's Musik ihre rechte Stätte nur im Concertsaal hat, und dass dieselbe hier als selbständige musikalische Production von Wirkung und Werth ist. Einzelnes daraus werden wir freilich nie charakteristisch zutreffend nennen können; so vor Allem die Gesänge der Geister in der ersten Abtheilung. Der melodische Realismus dieser Musik steht zu dem scheinhaften Wesen dieser Geister in demselben Widerspruch, in welchem Lord Byron zu dem berechtigten Realismus unserer Zeit steht.

Ueber das »Wie« der Aufführung steht uns, was die dramatische Darstellung betrifft, kein Urtheil zu. Das Orchester liess nur in Dem zu wünschen übrig, was durch eine feine und verständnissvolle Auffassung von Seite des Dirigenten zu Tage gefördert werden kann. Die Gesang-Solo's waren ziemlich durchaus sehr mittelmässig. Freilich hat hier der Componist durch unsangbare Behandlung derselben selbst Einiges verschuldet. Die Chöre hätten eine stärkere Besetzung vertragen.

*) Nur zur zweiten Abtheilung hat Schumann eine kurze Zwischenakt-Musik geschrieben.

Miscellen.

Biographisches.

Im Nachtrag zu der in Nr. 45 mitgetheilten biographischen Notiz über den Componisten G. A. Heinze, bringen wir heute noch folgende uns soeben zugekommene weitere Nachrichten über denselben:

G. A. Heinze ist in Leipzig geboren, Sohn des dort lange Jahre wirksam gewesenen Orchestermitglieds, Ferdinand Heinze. Er wurde schon in seinem 18. Jahre als erster Clarinettist im Leipziger Orchester angestellt, durch Mendelssohn's Verwendung zur fernern Ausbildung nach Dresden zu Kotte gesendet und erfreute sich bei seiner Zurückkunft nicht nur der beifälligsten Aufnahme des Publikums, sondern auch der innigsten Theilnahme seines edlen Protectors Felix Mendelssohn. Im Jahre 1844 entsagte G. A. Heinze seinem Instrument und ging an das Breslauer Theater als zweiter Capellmeister. Dort schrieb er seine ersten grössern Werke, von denen die beiden Opern: »Loreley« und »Die Ruine in Tharant« vielmals aufgeführt wurden. 1850 wurde er als erster Capellmeister zur deutschen Oper nach Amsterdam berufen, und da dieselbe nach kurzer Frist fallirte, liess er sich auf Andringen seiner Freunde als Compositions- und Gesanglehrer daselbst nieder. Bald darauf ward er Director der Liedertafel Euterpe und übernahm nach dem Tode van Bree's die musikalische Leitung der philanthropischen Concerte von Vincentius von Paulo. Seit einem Jahre ist er Director der neu errichteten Gesangschule der Maatschappy tot bevordering der Toonkunst. Heinze hat viele Männerquartetten, Lieder, Balladen, Canticas, Concertouvertüren und holländische Cantaten etc. geschrieben und in der letzten Zeit sich mehr und mehr der Kirchenmusik gewidmet, seine erste und dritte Messe ist bereits im Druck erschienen, die zweite das alleinige Eigenthum einer der grössten Kirchen zu Amsterdam.

Berichte.

Oldenburg, 4. November. *A.* Dem musikalischen Leben unserer Stadt, welches durch die anregende Thätigkeit unseres verdienstvollen Hofcapellmeisters Albert Dietrich einen höchst bedeutenden Aufschwung genommen hatte, drohte ein böser Stillstand, indem Herr Dietrich für diese Saison verhindert ist, die Leitung unserer musikalischen Institute zu führen. Eine Ueberreizung der Gehörnerven, welche er sich durch seine rastlose Thätigkeit im Laufe des vorigen Winters zugezogen hatte, hat leider während der Sommermonate keine Heilung gefunden, so dass er gezwungen ist, für einige Zeit nicht nur jedem Musiktreiben zu entsagen, sondern auch in strengster Zurückgezogenheit und ländlicher Ruhe die Genesung zu erwarten, welche nach den neuesten Nachrichten von seinen Aerzten mit Sicherheit und bald vorausgesehen wird. Dies Missgeschick des verehrten Mannes, welcher nicht allein durch seine vortrefflichen Leistungen als Musiker, sondern auch durch seine Liebenswürdigkeit und vielseitige Bildung die grösste Anerkennung und Liebe, besonders auch bei seinen Untergebenen sich erworben hat, erregt begreiflicher Weise die allgemeinste Theilnahme, und war das rein persönliche Interesse für den Leidenden bei allen denen, welche für diesen Winter die gewohnten musikalischen Genüsse entbehren zu müssen glaubten, das vorherrschende Gefühl. Dass unsere musikalische Saison jedoch keine ganz todte sein wird, darf jetzt, wo dem Vernehmen nach in der Person des durch seine Compositionen in der Kunstwelt schon bekannten Herrn Heinrich von Sahr aus Dresden für die Dauer der Verhinderung des Herrn Dietrich ein Vertreter gefunden ist, mit Zuversicht erwartet werden; wie er die Concerte der Hofcapelle dirigiren und, wie man hofft, durch seine Unterstützung auch den Soiréen für Kammermusik die seit einigen Jahren neu aufgelebte Theilnahme des Publikums erhalten wird, hat der Musikdirector A. Rösler, ein sehr tüchtiger und in der Direction wohlbewanderter Musiker, die Leitung des Singvereins in Vertretung des Herrn Dietrich übernommen, so dass wir mit Vertrauen den kommenden Tagen entgegen sehen dürfen und auch Herr Dietrich die Beruhigung haben wird, demnächst das Orchester wie den Singverein nach ununterbrochener Thätigkeit bei frischem Geiste wieder übernehmen zu können.

Leipzig, 22. Novbr. *S.B.* Im Gegensatz zur ersten Soirée für Kammermusik war in der gestrigen zweiten ausschliesslich die moderne Tonkunst vertreten, und, dem gleichsam entsprechend, die jüngere Künstlerlinie in's Treffen gerückt; die erste Violine war in den Händen des Herrn Concertmeister R. Dreyschock, das Pianoforte in denen des Frl. L. Hauffe. Das Programm enthielt ein Quartett in C-moll Op. 17 von A. Rubinstein, Mendelssohn's nachgelassenes B dur-Quintett und Schumann's Clavierquartett in Es. Jenes Rubinstein'sche Quartett gehört den frühesten Werken des begabten Componisten an, wo noch die volle Naivetät des Schaffens waltete, ungestört durch Reflexion und übertriebenen Ehrgeiz. Man erfreut sich hier an ungekünstelter, natürlich einfacher und frischer Erfin-

dung, das contrapunctische Element steht wie billig im Vordergrunde, wenn es auch, abermals wie billig, im modernen Gewande auftritt. Am ersten Satz und Scherzo haben wir am meisten Vergnügen gefunden; das Adagio leidet Mangel an Mannigfaltigkeit der Ideen und das Finale greift bereits in jene symphonistische, die Mittelstimmen akkordisch ausfüllend verwendende Manier herüber, die auch in dem folgenden Quintett von Mendelssohn, wie überhaupt in dessen Kammermusik für Streichinstrumente nur zu häufig sich geltend macht. Freilich sind die beiden mittleren Sätze des Quintetts Perlen von unschätzbarem Werth, und auch die beiden andern Sätze enthalten musikalische Gedanken, für welche man dem Meister nur die innigste Verehrung und Dankbarkeit schuldet. — Diese beiden Nummern wurden von Herrn Dreyschock und den schon im vorigen Bericht namhaft gemachten Künstlern überraschend schön gespielt. Herr Dreyschock zeigte diesmal mehr Frische und Lebendigkeit als im vorigen Winter, wozu wir ihm aufrichtig gratuliren. Noch etwas schärfere Rhythmisirung und man würde an ihm als zweiten Vertreter der ersten Violine nichts auszusetzen finden. Herr Lübeck schien sich in Abwesenheit des Herrn David wieder etwas mehr als Solospieler zu fühlen und trug mitunter zu stark auf. — Frl. Hauffe endlich spielte das Schumann'sche Clavierquartett mit jener weiblichen Feinfühligkeit, die zwischen Sentimentalität und nervöser Unruhe die rechte Mitte hält, und brachte die schöne Composition zur vollen Geltung. Etwas grössere Präcision des Zusammenspiels hätte bei mehr Proben, oder bei entschiedenerem Eingreifen von Seite der Pianistin oder der ersten Violine erreicht werden können.

— 27. Novbr. In unserm Gewandhause regnet es diesen Winter förmlich neue Symphonien. Abermals haben wir über eine solche zu berichten und zwar über eine zweite von S. Jadassohn in A-dur (Manuscript, die erste in C kam vor drei Jahren zur Aufführung), welche vom Publikum freundlich aufgenommen wurde, und dem selbst dirigirenden Componisten die Ehre des Hervorrufs einbrachte. Was uns betrifft, so konnten wir dem neuen Opus kein besonderes Interesse abgewinnen. Wir gestehen zu, dass es einschmeichelnde Elemente enthält, wohlklingend ist, correct in Bezug auf Form und Bau, auch ziemlich klar instrumentirt. Doch scheint uns das eigentliche Symphonistische darin allzu sehr vernachlässigt. Der Satz läuft fast durchweg in vier parallelen Stimmen, die Melodie ist fast beständig oben auf, es findet sich sehr wenig eigentliche thematische Arbeit, Contrapunct, Verkehrung; die Bässe und Mittelstimmen sind wenig interessant; die Melodien selbst vielfach Mendelssohn nachgebildet, mitunter aber recht trivial und nirgend bedeutend. — Wenn die Gewandhaus-Direction sich auf diesen Standpunkt stellen will, so würden im weiten Deutschland noch viele Symphonien zu finden sein, die mindestens dasselbe Recht hätten hier vorgeführt zu werden. Sollte das Jadassohn'sche Werk gedruckt werden, so wird uns Gelegenheit gegeben sein, unsere obigen Behauptungen zu erhärten.

Im weiteren Verlauf dieses (7.) Concerts vom 26. Novbr. erfreute uns Herr Dr. Gunz, kgl. hannov. Hofopernsänger, durch seine schöne Stimme und den trefflichen Vortrag der Arie aus der »weissen Dame«: »Komm, o holde Dame«, dann der grossen Kerker-Arie aus Fidelio, und zum Schluss verschiedener Lieder von Schubert und Wüllner. Der Arie aus Fidelio ging die schwungvoll ausgeführte Leonore-Ouvertüre Nr. 3 voraus. In Herrn Leopold Auer aus Pesth lernten wir einen Geiger von grosser Vortrefflichkeit, schönem Ton, bedeutender Fertigkeit und edlem Vortrag kennen. Derselbe spielte Spohr's 7. Concert in E-moll, und später, von Herrn Reinecke sehr schön am Clavier begleitet, eine »Rêverie« von Vieuxtemps und Paganini's »Perpetuum mobile«, eine Etude, in der eine sehr schnelle Figur durch alle 24 Tonarten zu Tode gehetzt wird. Unsere Leser wissen, was wir von solchen Stücken, wie die letztgenannten, halten, und dass wir der Meinung sind, sie gehörten nicht in das Gewandhaus. — Das Publikum war den ganzen Abend sehr animirt, als wären ihm lauter Sachen von höchstem Werth geboten worden.

Nachrichten.

Das erste Concert der Wiener Singakademie ist unter der Direction von Joh. Brahms sehr gut ausgefallen. Das Programm enthielt Bach's Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss«, Beethoven's Opferlied, deutsche Volkslieder (vierstimmig gesetzt) und Schumann's Requiem für Mignon.

Musikdirector Aug. Walter in Basel veranstaltete am 8. November sein erstes diesjähriges Concert, in welchem zuerst Schumann's Clavierquartett vom Concertgeber, dann den Herren Abel, Peissner und Kahnt ausgeführt wurde; hierauf sang die Gattin des Concertgebers 3 Lieder aus »Frauen-Liebe und -Leben«, und der Orpheus-Verein 3 Doppelchöre ohne Begleitung, ebenfalls von Schumann. Der zweite Theil brachte Beethoven's Terzett »Tremate, empj«, Mozart's Sonate für 2 Claviere, gespielt von den Herren Walter und Abel, dann »Mirjams Siegesgesang« von Schubert.

Ueber den textlichen Inhalt der Berlioz'schen Oper »Les Troyens à Carthage« bringen die »Signale« folgende Mittheilung: »Als Prolog erzählt ein Rhapsode den Untergang Troja's, die List der Griechen, durch welche es endlich gefallen, u. s. w. Darauf bringt uns der erste Akt nach Carthago, der durch Dido neugegründeten Stadt; hier ist hohe Festlichkeit — eben zur Feier des geschaffenen Carthago — und die Königin vertheilt Preise und Belohnungen an die Arbeiter und Landleute, welche ihr bei dem Werke geholfen haben. Nach dem Feste bleibt Dido allein mit ihrer Schwester Anna und macht derselben die Mittheilung, dass ihre Seele von geheimer Unruhe bewegt sei, worauf diese Schwester scharfsinnig vermuthet: diese Empfindungen möchten wohl Liebe bedeuten. Da wird der Königin die Ankunft des Aeneas und seiner Troer gemeldet; sie werden von Dido gastlich aufgenommen und Aeneas hilft sogleich bei der Bekämpfung eines räuberischen Stammes, welcher das neue karthagische Reich bedroht. Ein symphonisches Zwischenspiel leitet den zweiten Akt ein, eine Jagd und ein ausbrechendes Gewitter schildernd, und während letzteres noch tobt, sieht man Aeneas und Dido in die Grotte sich begeben, wo die Königin zum ersten Male ihres verstorbenen Gemahles, Sichäus, vergisst. Fortan liebt sie den Fremdling glühend, und auch dieser erwiedert ihre Zärtlichkeit; da — inmitten des Liebesrausches — mahnt Mercur den Aeneas an seine Pflicht und Bestimmung: er muss fort nach dem Lande Italia. Nach langem Kampfe zwischen Pflicht und Liebe geht er denn auch heimlich zu Schiffe, und Dido, nachdem sie das inne geworden, besteigt aus Verzweiflung den Scheiterhaufen. Dies der Inhalt der fünfaktigen Oper, welcher, wie man sieht, sich ziemlich genau an Virgils Aeneïde hält.«

Mendelssohn's Todestag (4. November) wurde auch in London durch Herrn W. H. Leslie mit einer Aufführung ausschliesslich Mendelssohn'scher Compositionen begangen.

Das von uns in der vorvorigen Nummer angezeigte Concert, welches in Altona unter Mitwirkung C. Reinecke's stattfinden sollte, ist in Hamburg gegeben worden und hat Herr Reinecke darin auch sein Clavierconcert mit vielem Beifall gespielt.

Der berühmte Violinist J. Mayseder, kaiserl. Kammervirtuose in Wien, ist am 21. Nov. gestorben. Er war geboren am 27. Oct. 1789.

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 28. November: »Vom Himmel hoch, da komm' ich her« etc. von Richter. »Macht hoch die Thür, die Thor macht weit« etc. von Hauptmann. Kirchenmusik am 29. November: »Missa« von Mozart. Kyrie, Gloria, Credo.

— Das Stadttheater brachte in der jüngsten Zeit zweimal Cherubini's Wasserträger, was bei der sonstigen Sterilität unseres Opernrepertoirs in Bezug auf klassische Werke eine rühmliche Erwähnung verdient. — Herr Wirsing, der Director unseres Theaters, ist übrigens zur Leitung der Prager Bühne berufen worden.

— Frau Clara Schumann ist am Montag Abend hier eingetroffen.

Briefkasten der Redaction.

J. in *B.* und *S.* in *K.* Wir bitten um baldigste Antwort. — *N.* in *Z.* Besten Dank! — *N.* in *W.* Wir bitten dringend um das Schlusswort.

ANZEIGER.

[253] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist soeben erschienen:

Johann Sebastian Bach,
Magnificat in D-dur

bearbeitet von

Robert Franz.

Clavier-Auszug 2 Thlr. 15 Sgr. — Chorstimmen 15 Sgr.

[254] **Violoncell-Schule**

(Essai sur le doigter du Violoncelle et sur la conduite de l'archet)

von **J. L. Dupont.**

2te Auflage, durchgesehen von A. Lindner, mit deutscher und engl. Uebersetzung.

Preis netto 7 Fl. 12 kr.

Joh. André in Offenbach a. M.

[255] **Robert Schumann's Gesangwerke**

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Op. 24. **Liederkreis**, von H. Heine . 1 —
- Nr. 1. Morgens steh' ich auf und frage.
- 2. Es treibt mich hin.
- 3. Ich wandelte unter den Bäumen.
- 4. Lieb' Liebchen, leg's Händchen.
- 5. Schöne Wiege meiner Leiden.
- 6. Warte, warte, wilder Schiffmann.
- 7. Berg' u. Burgen schau'n herunter.
- 8. Anfangs wollt' ich fast verzagen.
- 9. Mit Myrthen und Rosen.

Op. 29. **3 Gedichte** von E. Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte:
- Nr. 1. Ländliches Lied für 2 Soprane . . . . . — 10
  Und wenn die Primel.
- Nr. 2. Lied für 3 Soprane . . . — 7½
  In meinem Garten die Nelken.
- Nr. 3. Zigeunerleben, für kleinen Chor . . . . . — 15
  Im Schatten des Waldes.
- Singstimmen . . . . . à — 2½

Zigeunerleben, für 2 Tenore und 2 Bässe mit vierhändiger Pianofortebegleitung einger. von J. Herbeck . — 25
Im Schatten des Waldes.
- Partitur . . . . . — 15
- Stimmen . . . . . à — 2½

Op. 37/12. **12 Gedichte** aus Friedr. Rückert's Liebesfrühling. 2 Hefte à — 20

Heft 1.:
- Nr. 1. Der Himmel hat eine Thräne geweint.
- 2. Er ist gekommen in Sturm und Regen.
- 3. O ihr Herren, o ihr grossen reichen Herren.
- 4. Liebst du um Schönheit.
- 5. Ich hab' in mich gesogen.
- 6. Liebste, was kann denn uns scheiden.
- 7. Schön ist das Fest des Lenzes (Duett).

Heft 2.:
- Nr. 8. Flügel! um zu fliegen über Berg.
- 9. Rose, Meer u. Sonne sind ein Bild.
- 10. O Sonn', o Meer, o Rose!
- 11. Warum willst du Andre fragen.
- 12. So wahr die Sonne scheinet.

(Nr. 2, 4 u. 11 sind von Clara Schumann.)

Op. 50. **Das Paradies und die Peri.** Dichtung aus Lalla Rookh von Th. Moore, f. Solo, Chor u. Orchester:
- Partitur . . . . . 12 —
- Quartettstimmen 4 25
- Blasinstrumente (geschrieb.) n. 15 —
- Klavierauszug . . . . . 5 —
- Singstimmen . . . . . 8 —
- Solostimmen 1 25
- Chorstimmen 1 17½

Op. 65. **Ritornelle** von Friedrich Rückert in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang . . 1 —
- Nr. 1. Die Rose stand im Thau, f. 5 Solostimmen (2 Tenore und 3 Bässe).
- 2. Lasst Lautenspiel und Becherklang nicht rasten, f. Chor (3 Bässe).
- 3. Blüth' oder Schnee! für Solo-Stimmen und Chor (3 Tenor-Solo und 2 Tenor- und Bass-Chorstimmen).
- 4. Gebt mir zu trinken, für Chor (3 Bässe).
- 5. Zürne nicht des Herbstes Wind, für 4 Solostimmen (2 Tenore und 2 Bässe).
- 6. In Sommertagen, für Chor (2 Tenore und 2 Bässe).
- 7. In Meeres Mitten ist ein offner Laden, Canon infinitus (2 Tenore und 2 Bässe).
- Partitur . . . . . — 15
- Stimmen . . . . . — 15

Op. 71. **Adventlied** von Fr. Rückert: Dein König komme etc., f. Sopran-Solo und Orchester.
- Partitur (geschrieben) . . n. 3 —
- Quartettstimmen . . . . . — 22½
- Blasinstrumente (geschrieb.) n. 3 15
- Klavierauszug 1 15
- Sopran, Alt, Tenor I. u. II., Bass . . . . . à — 5

Op. 79. **Lieder-Album** f. die Jugend. 3 Abtheilungen. 1. Abtheilung. 12 Lieder für Jüngere . . . . . — 25
- *Der Abendstern.* Du lieblicher Stern.
- *Schmetterling.* O Schmetterling sprich.
- *Frühlingsbotschaft.* Kuckuck, Kuckuck ruft.
- *Frühlingsgruss.* So sei gegrüsst.
- *Vom Schlaraffenland.* Kommt, wir wollen uns begeben.
- *Sonntag.* Der Sonntag ist gekommen.
- *Zwei Zigeunerliedchen.*
  1. Unter die Soldaten ist etc.
  2. Jeden Morgen in der Frühe.
- *Des Knaben Berglied.* Ich bin vom Berg der etc.
- *Mailied* (2stimmig).
- *Käuzlein.* Ich armes Käuzlein.
- *Hinaus in's Freie.* Wie blüht es im Thale.
- *Der Sandmann.* Zwei feine Stieflein hab' ich an.
- *Kinderwacht.* Wenn fromme Kindlein schlafen gehn.

2. Abth. 11 Lieder für Aeltere 1 15
- *Marienwürmchen.* Marienwürmchen setze dich.
- *Die Waise.* Der Frühling kehret wieder.
- *Das Glück* (2stimmig).
- *Weihnachtslied.* Als Christkind ward zur Welt etc.
- *Die wandelnde Glocke.* Es war ein Kind, das etc.
- *Frühlingslied* (2stimmig).
- *Frühlingsankunft.* Nach diesen trüben Tagen.

Op. 79. **Lieder-Album** f. die Jugend. Zweite Abtheilung.
- *Die Schwalben* (2stimmig).
- *Des Sennen Abschied.* Ihr Matten lebt wohl.
- *Er ist's!* Frühling lässt sein blaues Band.
- *Spinnlied* (2stimmig).
- *Des Buben Schützenlied.* Mit dem Pfeil.
- *Schneeglöckchen.* Der Schnee, der gestern noch.
- *Lied Lynceus des Thürmers.* Zum Sehen geboren.
- *Mignon.* Kennst du das Land wo die Citronen blüh'n.

3. Abth. 2stimmige Lieder . — 20
- Nr. 1. *Mailied.* Komm lieber Mai und mache.
- 2. *Das Glück.* Vöglein vom Zweig.
- 3. *Frühlingslied.* Schneeglöckchen klingen wieder.
- 4. *Die Schwalben.* Es fliegen zwei Schwalben in's Nachbar sein Haus.
- 5. *Spinnelied.* Spinn', Mägdlein, spinn'! (3stimmig).

Op. 98. **Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's.** Erste Abtheilung 1 10
- Nr. 1. *Mignon.* Kennst du das Land (für Sopran).
- 2. *Ballade des Harfners.* Was bör' ich draussen vor dem Thor (für Bariton).
- 3. *Mignon.* Nur wer die Sehnsucht kennt (für Sopran).
- 4. *Harfner.* Wer nie sein Brot mit Thränen ass (für Bariton).
- 5. *Mignon.* Heiss' mich nicht reden (für Sopran).
- 6. *Harfner.* Wer sich der Einsamkeit ergiebt (für Bariton).
- 7. *Philine.* Singet nicht in Trauertönen (für Sopran).
- 8. *Harfner.* An die Thüren will ich schleichen (für Bariton).
- 9. *Mignon.* So lasst mich scheinen (für Sopran).

Zweite Abtheilung. **Requiem für Mignon** (Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?), für Solo, Chor u. Orchester.
- Partitur . . . . . 2 —
- Orchesterstimmen (geschrieben) . . . . . n. 1 15
- Klavierauszug 1 5
- Sopran . . . . . — 7½
- Alt, Tenor und Bass . . . à — 5

Op. 115. **Manfred:**
- Partitur 6 15
- Orchesterstimmen . . . . 5 —
- Klavierauszug . . . . . 3 —
- Sopran I. II. . . . . à — 2½
- Alt und Tenor . . . . . à — 2½
- Bass . . . . . — 5

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 9. December 1863. **Nr. 50.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Hektor Berlioz und die Wirkung der Musik. — Beethoven's theoretische Studien. Von G. Nottebohm (Schluss). — Kritische Anzeigen (Operette ohne Text für Pianoforte zu 4 Händen. — Arrangements für Pianoforte zu 4 Händen). — Berichte aus Berlin, Bremen und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Hektor Berlioz und die Wirkung der Musik.

** Es bezeichnet ganz consequent die Persönlichkeit, der einmal im *Journal des Débats* die Worte entschlüpften: »Wenn ich Musik von Mozart höre, so drückt mich immer ein kleiner Alp, wenn ich aber Musik von Haydn höre, so drückt mich immer ein grosser Alp«, — wenn derselbe Hektor Berlioz bei einer andern Gelegenheit (»Gesammelte Schriften«, deutsch von R. Pohl. Leipzig 1863, Heinze, Seite 7) die Wirkung solcher Musik, die ihn nicht wie ein Alp drückt, mit folgenden Worten beschreibt: »Meine Lebensgeister scheinen sich gleich anfangs zu verdoppeln; ich empfinde eine unvergleichliche Wonne, welcher alle Verstandesklügelei nichts anhaben kann; die Gewohnheit zu analysiren ruft sodann, an und für sich schon, die Bewunderung hervor; die Gemüthsbewegung, welche im directen Verhältniss mit der Gewalt und Grösse der Ideen des Componisten wächst, erzeugt bald eine seltsame Aufregung meines Bluts; die Pulse schlagen heftig; Thränen, welche für gewöhnlich das Ende des Paroxismus ankündigen, sind oft auch nur die Vorläufer eines noch um Vieles gesteigerten Anfalls. In letzterem Falle tritt eine krankhafte Zusammenziehung der Muskeln ein, ein Zittern an allen Gliedern, ein völliges Absterben der Hände und Füsse (!), eine theilweise Lähmung der Gesichts- und Gehörnerven (!); ich sehe Nichts, ich höre nur Wenig mehr... Schwindel... halbe Bewusstlosigkeit....«

Wir stellen es keineswegs in Abrede, dass ein Musikstück auf bestimmte Personen in bestimmten Gemüthszuständen eine höchst erschütternde und dem oben geschilderten Zustande wenigstens ähnliche Wirkung hervorbringen kann. Uns selbst hat die Pastoral-Symphonie, als wir sie zum ersten Mal vom Orchester hörten, förmliches Herzklopfen bereitet; die A moll-Symphonie von Mendelssohn hat uns unter ähnlichen Verhältnissen zu Thränen gebracht, und bei dem Claviertrio eines noch neueren Componisten haben wir eine Gesellschaft von drei Personen in die heftigste Gemüthsaffection ausbrechen sehen.

So wollen wir es auch nicht bezweifeln, was Berlioz ebendaselbst Seite 5 erwähnt, dass nämlich Alexander der Grosse durch die Klänge des Timotheos »in Raserei versetzt«, und Erich der Gute, König von Schweden, durch gewisse Gesänge so wüthend wurde, »dass er seine ergebensten Diener tödtete«.

Sind das aber Wirkungen, die man der Musik wünschen möchte, und scheint es nicht überhaupt bedenklich, hieraus Schlüsse auf Ziel und Zweck der Musik als Kunst zu ziehen?

Solchen Ausschweifungen der Kunstansicht gegenüber, die übrigens in Berlioz' Schriften neben anderen wieder ganz guten und wirklich geistvollen Bemerkungen sich sehr häufig finden, und die noch durch die Betonung geschärft werden, mit welcher er in echt neufranzösischer Weise fortwährend einzelne »Effekte« in Musikwerken hervorhebt, welche auch in den meisten Compositionen Berlioz' gewissermaassen ihre Bestätigung finden, — kann man nur stets wieder den philosophischen höheren Standpunkt, den der Deutsche vertritt, betonen. Dieser Standpunkt fordert, gemäss den Eigenschaften, die überhaupt den Deutschen kennzeichnen, vom Kunstwerke wohl auch »Wirkung«, er fordert aber zugleich einen solchen Totaleindruck, dass auch die stärksten Erregungen, die das Einzelne hervorgebracht, wieder besänftigt, oder in ein Bette geleitet werden, wo sie einen grossartigen, zum Erhabenen und zur höchsten Begeisterung führenden Abfluss oder Abschluss finden. Die rein pathologische Wirkung, ein Zustand des Menschen nach dem genossenen Kunstwerke, der nicht mit dem vollen Gefühl der Gesundheit zu identificiren wäre, muss vom deutschen Kunststandpunkte aus verworfen werden. Wie im Drama der Abschluss wohl furchtbar sein kann, aber doch durch die innere Nothwendigkeit bedingt sein muss, so zwar, dass die höchste Gerechtigkeit einer über dem Wirken und Wollen des Menschen stehenden Kraft zu Tage tritt, — so muss auch im musikalischen Kunstwerke, wenn es erschütternd wirkt, zuletzt eine Befriedigung irgend einer Art eintreten, sonst werden wir verstimmt entlassen, wo nicht gar der augenscheinliche Mangel innerer Nothwendigkeit und wirklichen Ernstes schon im Verlauf des Stückes urplötzlich alle Stimmung in Lachlust verwandelt.

Man sehe sich in der ganzen musikalischen Literatur um, und man wird diesen Satz in allen jenen Musikstücken bestätigt finden, die sich die feste und beständige Theilnahme des eigentlich musikalischen Publikums erworben haben. Die Meister versetzen uns entweder durchaus in eine angenehme, freudige Stimmung, oder sie ziehen uns in die Tiefen der Leidenschaft, um uns dann wieder recht hoch zu erheben, oder zu einer edlen Resignation zu führen; und je mehr ihnen das gelungen ist, desto festere Sympathien hat das Werk sich auch errungen, — alle übrigen Bedingungen der Kunst natürlich vorausgesetzt.

Wir können nicht zugeben, dass der nationale Unterschied hierbei sonderlich ernsthaft in Betracht kommt. Ist der philosophirende Standpunkt dem Deutschen auch besonders eigen, so ist er doch nicht seine Sache ausschliesslich, etwa, als hätte Deutschland die Philosophie gepachtet. Auch der Franzose philosophirt, und so auch Berlioz; nur wendet sich dieser mehr an das Einzelne des Kunstwerks, der Deutsche mehr an das Ganze. Das Publikum aber, die musikalisch Denkenden und Fühlenden, sind diesseits wie jenseits des Rheins nur für das innerlich Harmonische und in sich Abgerundete empfänglich, und wo das Gegentheil der Fall scheint, da sind es hüben wie drüben eben nicht Jene, deren Urtheil vernehmlich wird, sondern die scheinbar Musikalischen, nur äusserlich von der Musik Angeregten.

Da aber in Deutschland die Musik im Allgemeinen mehr in's Volk gedrungen, dasselbe künstlerisch reifer geworden ist als in Frankreich, so wird man sich auch nicht wundern dürfen, wenn die Kritik hier entschiedener auftritt, und das Urtheil daher eine nationale Färbung angenommen hat. Es ist unsere Ueberzeugung, dass Kunstwerke, welche vor dem Forum der deutschen Kritik nicht bestehen können — (nämlich der wirklich deutschen, nicht der mit deutschen Lettern gedruckten) gäben sie auch noch so sehr Zeugniss von irgend einer Art von »Begabung« oder »Talent« — auch vor der Zukunft nicht bestehen werden. Wohl ist es wahr, dass trotz vernichtender Aussprüche geistvollster deutscher Kritiker gewisse »Kunstwerke« an Zugkraft auf das grosse Publikum nichts eingebüsst haben, und dass es nicht selten eine Minorität ist, welche sie aus dem Tempel der wahren und echten Kunst verwiesen wissen, oder doch die Erkenntniss herbeiführen will, dass sie nicht in denselben gehören. Doch würde es sehr thörigt sein, wollte man deswegen, weil es eine Minorität ist, an der Gerechtigkeit der Sache zweifeln. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht. Diese aber, wie auch die Kunstgeschichte, wird weder in 10 noch in 20 oder 30 Jahren gemacht.

Beethoven's theoretische Studien.

Von G. Nottebohm.

(Schluss.)

Der Kanon scheint bei Albrechtsberger sehr kurz abgefertigt worden zu sein. Theoretisches darüber findet sich nicht vor. Ohne Zweifel wurde wieder Albrechtsberger's Lehrbuch zu Grunde gelegt. Beethoven's Arbeit beschränkte sich auf das Abschreiben und auf das Umsetzen einiger in jenem Lehrbuch enthaltenen Kanons aus der verschlossenen Form in die offene und in die Entwurfform; ferner auf die Composition einiger drei- und vierstimmigen Cirkel-Kanons im Einklange. Von Räthsel-Kanons u. dgl. zeigt sich keine Spur. Die ersten 3 Kanons bei Seyfried Seite 327—331 gehören dem Cursus bei Albrechtsberger an. Jedoch ist bei Seyfried Einiges verändert.

Aus späterer Zeit und den Schriften von 1809 sich anschliessend liegt ein Auszug aus Albrechtsberger's »Anweisung«, Cap. 35, vor. Er beginnt wie folgt:

Vom Canon.

Canon ist eine Art Fuge, in welcher aber die strengste Nachahmung herrschen muss. Im Canon muss die strengste Nachahmung von Anfang bis zu Ende sein. Er kann endlich oder unendlich sein, rückgängig cancrizans, per figuram augmentationis, diminutionis wie die künstlichen Fugen, ein doppelter — u. s. w.

(nach Albrechtsberger von S. 380—399).

Später schreibt Beethoven:

Räthselcanones —

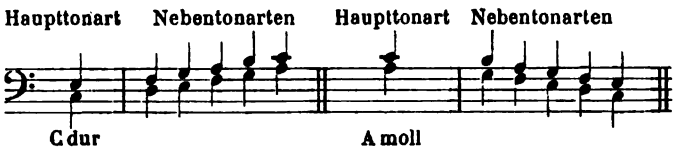
Dieser hat weder Zeichen noch Zahlen noch Buchstaben der 4 Singstimmen, und oftmal auch keinen Schlüssel vorgezeichnet. — Wenn ein solcher C. wobei höchstens a tre, a quattro geschrieben steht, vorkommt, so muss man ihn durch allerlei Intervalle suchen aufzulösen, entweder durch die obern oder untern d. i. ober 2, oder unter 2, ober 3, unter 3 etc. bis er die ächten Antworten trift; oftmals auch die Umkehrungen, durch die Gegenbewegung, — u. s. w.

Alles wörtlich und im Auszuge nach Albrechtsberger (S. 415). Mehr oder Anderes findet sich über den Räthsel-Kanon nicht vor. Was Seyfried sagt (S. 336), lässt sich mit Ausnahme der wenigen Stellen, welche mit Albrechtsberger übereinstimmen, nicht belegen.

Den kanonischen Studien mögen auch Auflösungen von Räthsel-Kanons beigezählt werden, mit denen Beethoven sich beschäftigt hat. Namentlich ist es ein vierstimmiger Kanon von Kirnberger, gedruckt in dessen »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten« unter Nr. 54 und mit dem Text »Aus tiefer Noth ruf ich zu dir« u. s. w., welchen Beethoven wiederholt zur Auflösung vorgenommen hat. Zuerst in dem den Schriften von 1809 sich anschliessenden Heft, welches u. a. die früher mitgetheilten contrapunctischen Auszüge aus dem genannten Werke Kirnberger's und aus Fux' »Gradus ad Parnassum« enthält, und dann in einem an einem andern Orte befindlichen Heft aus späterer Zeit (spätestens aus dem Jahre 1815). Beethoven's Auflösungen jenes Kanons sind zum grössten Theil falsch, entweder sie treffen nicht zu, oder es sind Intervalle geändert, aus einer Terz ist eine Secunde gemacht u. s. w. Im Allgemeinen lässt sich an den wiederholten Versuchen und an den Aenderungen bemerken, dass es dabei nicht ohne einige Mühe und Umständlichkeit abging und es wiederholt sich hier die Wahrnehmung, welche man in Skizzenbüchern machen kann, namentlich wo fugirte oder contrapunctische Arbeiten vorkommen, dass contrapunctische Künste und eine auf Scharfsinn beruhende Polyphonie für Beethoven eine schwer zugängliche Seite hatten. In dem erwähnten zweiten handschriftlichen Heft kommen auch vor Auflösungsversuche des vierstimmigen Kanons von Bendinelli, welcher auf dem Titelblatt von Kirnberger's »Gedanken« abgedruckt ist; ferner Entwürfe zu »Meeresstille und glückliche Fahrt« (Op. 112) und zu dem Kanon »Lerne schweigen« u. a. m. Der letztgenannte dreistimmige Kanon ist, beiläufig gesagt, vielleicht der einzige von Beethoven, welcher keine Auflösung in der Oktave oder Prime zulässt, also schon zu den künstlicheren zu rechnen ist. Er findet sich gedruckt in der Wiener Allg. musikal. Zeitung vom Jahre 1817.

Zwischen den vorhin mitgetheilten Auszügen über Kanon und Fuge nach Albrechtsberger und Fux, welche in einem den Schriften vom Jahre 1809 sich anschliessenden Heft vorkommen, erscheint ein Auszug, welcher wegen seines Inhaltes früher nicht eingereiht werden konnte, daher hier nachträglich zur Erwähnung kommt. Beethoven schreibt:

Für die gewöhnliche Modulation —



nur fünf Nebentonarten welche in Durtönen hinauf in Molltönen herab, sammt ihren natürlichen Terzen sich hier befinden. Dienlich zu einer langen Fuge, Konzert, Sinfonie. Die angezeigte Ordnung wie diese T. aufeinander folgen, ist nicht immer zu beobachten. C dur und A moll haben gleiche Verwandte, eben so G dur und E moll und so fort alle Durtöne mit ihren kleinen Unterterzen. Die gemeinste Ordnung in die verwandten Tonarten zu kommen ist in Durtönen diese: aus dem Haupttone geht man in seine 5. mit der grossen 3., dann in die 6., dann in die 4., dann in die 2., endlich auch wenn man will in die 3te Stuffe mit der kleinen 3. Von den Molltonarten. Von A moll in C dur — u. s. w.

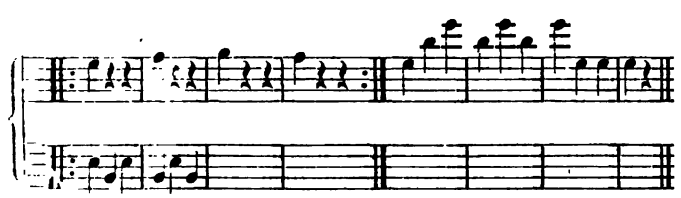
Beethoven's Vorlage zu dieser und der folgenden hier ausgelassenen Stelle war Albrechtsberger's »Anweisung«, 4. Cap., in der Ausgabe von 1790 S. 9—10 oben.

Von den bei Seyfried S. 337 ff. stehenden Fragmenten ist handschriftlich nichts vorhanden. Möglich aber, dass Vorlagen ursprünglich da waren und dass sie verloren gegangen sind. Die Entlehnung der Abhandlung vom Recitativ aus Sulzer's »Theorie« hat schon Derckum nachgewiesen. Dass sie, wie man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt ist, dem Unterrichte bei dem der deutschen Sprache wenig mächtigen Salieri angehören sollte, ist nicht denkbar.

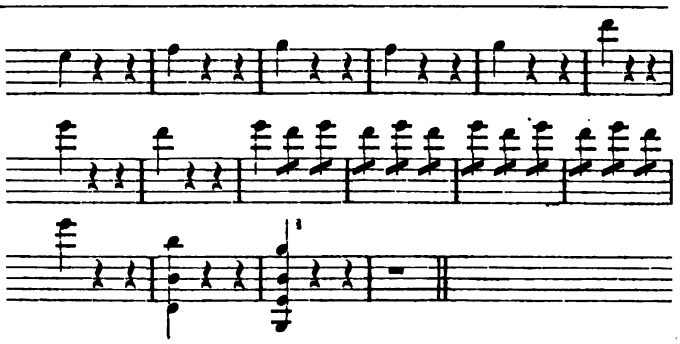
Dagegen finden sich mehrere Blätter aus verschiedenen Zeiten über Instrumentenkenntniss oder Instrumentirung vor, welche Seyfried nicht gekannt hat. Zusammenhängendes über diesen Gegenstand bieten sie nicht und mögen die zerstreuten und zum Theil abgerissenen Bemerkungen gelegentlich gesammelt oder veranlasst worden sein. Der früheren Zeit (1801—1804) gehört ein Bogen an, welcher beginnt:

Die dem Grundton fremden Semitonien sind — dem nicht sehr gewöhnlichen*) spieler am besten — in langsamer Bewegung zuzumuthen — und von allen diesem den besten Gebrauch — in D dur Es dur E dur F dur G dur — Beispiele für's tutti — u. s. w.

Dies und das Folgende, hier Weggelassene, ist ein Auszug aus einem Artikel über den Gebrauch des Waldhorns, welcher den kurfürstl. trierschen Kammermusikus Philipp Dornaus zum Verfasser hat und in der Leipziger Allgem. musikal. Zeitung vom 28. Januar 1801 gedruckt ist. Beethoven hat alle Beispiele von Dornaus und auch die in dem Zusatz der Redaction abgeschrieben. Auf der 4. Seite desselben Bogens finden sich folgende zwei Entwürfe, welche auf nichts Anderes bezogen werden können, als auf den Schluss des Scherzo in der 3. Symphonie.

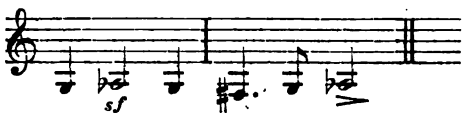


*) Schreibfehler; statt »gewöhnlichen« muss es heissen: »vorzüglichen«.



Es liegt nahe, den Artikel von Dornaus mit der Anwendung der Hörner in der Eroica*) und wohl auch in spätern Compositionen Beethoven's in Verbindung zu bringen und ihm gar einen gewissen Einfluss zuzuschreiben. Wir verweisen den Leser, welcher genauere Untersuchungen anstellen will, auf den gedruckten Artikel selbst und führen hier als Beispiel und zum Vergleich mit einer Stelle im Scherzo der Eroiça (2. Theil des Trios, Takt 53 ff., 3. Horn) aus dem weitern Verlauf des Artikels eine Stelle an, welche in Beethoven's Ab- und Handschrift lautet wie folgt:

Das as forte leicht, besonders wenn die Figur von unten heraufsteigt.



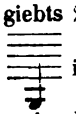
Beethoven hat den nämlichen Artikel von Dornaus später noch einmal ausgezogen, gewiss ein Beweis, dass er Werth darauf legte. Hier, beim zweiten Mal, erscheint u. a. auch ein Auszug aus einem kurzen Artikel von einem Ungenannten (C. S. in Bby.) über Composition für's Waldhorn in der Leipziger Allgem. musikal. Zeitung vom 10. Juli 1805.

Ausser diesen beiden handschriftlichen Auszügen liegt noch ein Blatt aus früherer Zeit vor, welches ausser von fremder und unbekannter Hand geschriebenen Notizen über die Naturtöne der Posaune u. dgl. auch mancherlei Fragen und Bemerkungen von Beethoven's Hand enthält, welche erstere allem Anschein nach geschrieben wurden, um sie einem Musiker zur Beantwortung vorzulegen, so dass das ganze so beschriebene Blatt das Ergebniss solcher Verhandlungen sein mag. Folgende Fragen und Bemerkungen hat Beethoven geschrieben:

Frage geht z. B. das prim horn in allen Tönen gut bis in's c z. B. in B —

Dieses und gilt in allen Aufsätzen vom 1. Horn. —

Hohe Hörner giebts 2, hoch c, hoch B.

Nur das tiefe  ist im F-Horn nicht gut.

Wegen Flauto piccolo Flauto etc. auf welchen Tönen gut Triller zu machen —

Die Stärke und Schwäche gewisser Töne bei verschiedenen Tonarten, verschiedenen Aufsätzen im Horn, und Klarinette —

Wie geschwinde die Pauken umgestimmt sind —

Effekt der Sordinen bei Pauken und Trompeten —

Wie viel Zeit braucht man zum Verändern — u. s. w.

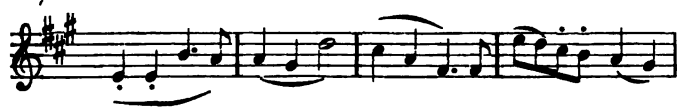
*) Nach einer Mittheilung von Ries (Biogr. Notizen S. 77) wurde die Eroica 1802 in Heiligenstadt componirt. Nach einer andern Angabe wurde sie im August 1804 vollendet.

Ich bin nun mit den Handschriften zu Ende. In meinen Mittheilungen bin ich, ohne auf die chronologische Folge der Handschriften besondere Rücksicht zu nehmen, nach Fächern vorgegangen, und so, wie die einzelnen Theile der Compositionslehre aufeinander folgen. Eine solche Darlegung mag der Uebersichtlichkeit wohl einigen Eintrag gethan haben; sie geschah aber nicht ohne Grund und hauptsächlich deswegen, um mit dem Buche Seyfried's so viel als möglich parallel zu bleiben. Es erübrigt nun noch eine andere mehr chronologische Betrachtungsweise anzunehmen, deren Resultate ich in einem kurzen Nachtrag, das Ganze abschliessend, demnächst zusammenstellen werde.

Kritische Anzeigen.

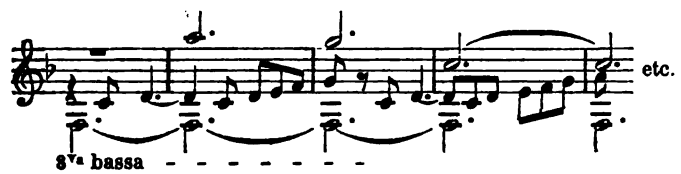
Ferd. Hiller. Operette ohne Text für Pianoforte zu 4 Händen. Op. 106. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 4 Thlr.

E. N. Das Vierhändig-Spielen hat namentlich in Dilettantenkreisen eine so ausserordentliche Verbreitung gewonnen, dass trotz der zahlreichen, mehr oder minder brauchbaren Arrangements aller irgend bedeutenden älteren und neueren Werke für Instrumental- und Vocal-Musik den eifrigen à quatre mains-Spielern, welche gewohnt sind, an einem Nachmittag oder Abend ein halbes Dutzend Symphonien, Quartette oder dergl. zu verarbeiten, kaum neues Material genug beschafft werden kann. Die Zahl der besseren Originalcompositionen für 4 Hände aber ist im Vergleich mit jenem Heer von Arrangements eine so geringe, dass Spielern von wirklich gutem Geschmack hier ausser den betreffenden Werken von Mozart, Onslow, Schubert, Schumann und Gade nicht viel zu Gebote stehen dürfte. Deshalb glauben wir, dass ihnen das Erscheinen der Hiller'schen Operette recht willkommen gewesen sein wird, welche auch uns den Eindruck eines sehr ansprechenden und dabei durchaus praktischen Werkes gemacht hat. Der für eine Originalcomposition für 4 Hände allerdings etwas überraschende Titel »Operette« findet seine Erklärung darin, dass die hier zusammengestellten, selbständigen Tonstücke ihrem Charakter nach möglicherweise auch sämmtlich in einer Operette Platz finden könnten; auch knüpft der »Schlussgesang« wieder an die Ouvertüre an, indem das hübsche Motiv:



darin wiederkehrt.

Was nun die einzelnen Stücke anlangt, so möchten wir die erwähnte Ouvertüre wegen ihres frischen, natürlich heitern Wesens obenan stellen. Besonders hübsch wirkt in der Durchführung derselben das in der Verlängerung auftretende Allegro-Thema, dem sich dann in der rechten Hand des Secondo die dasselbe einleitende rasche Figur zugesellt:



Von den folgenden Nummern scheinen uns Nr. 3 »Polterarie«, Nr. 6 »Duettino«, Nr. 7 »Trinklied mit Chor« (mit eigenthümlich wechselnden Rhythmen und einem Zwischensatz in A-moll mit der wohl noch nicht dagewesenen Vortragsbezeichnung »Katzenjämmerlichamente«) und Nr. 11 »Tanz« die gelungensten; daneben wären noch die »Romanze des Mädchens« und der »Jägerchor« hervorzuheben, während die übrigen Stücke: »Romanze des Jünglings, Marsch, Terzett und Frauenchor« trotz vieler hübschen Einzelheiten uns nicht durchweg in gleichem Maasse zu interessiren vermochten; der »Schlussgesang« bildet sich im Wesentlichen aus dem oben angeführten Motiv der Ouvertüre und ist von geringer Ausdehnung; im vierten Takt vor dem Schluss muss in der linken Hand des Secondo das vorletzte Achtel *cis* statt *e* sein. — Stich und Ausstattung des Werkes sind übrigens vortrefflich und was die Ausführung anlangt, so werden bei sehr claviermässiger Schreibart nur mässige Ansprüche an die Technik der Spieler gemacht. Somit ist denn diese ansprechende Operette, mit welcher Hiller die Liebhaber guter 4händiger Claviercompositionen beschenkt hat, in mannigfacher Beziehung zu empfehlen.

Arrangements für Pianoforte zu 4 Händen.

August Horn. Neunte Symphonie von L. v. Beethoven. Op. 125. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr.

—*a*— Dieses Arrangement ist im Allgemeinen nach denselben Grundsätzen gearbeitet, wie das vor einigen Jahren bei Schott in Mainz erschienene von S. Bagge und stellt sich mit diesem daher den Czerny'schen Bearbeitungen entgegen, welche vor Allem auf Fülle ausgehen und eine Tonmasse zu erzeugen suchen, wie sie nur dem Orchester möglich ist. Czerny wollte dies erreichen durch Anwendung der ganzen Claviatur, durch vielfach verdoppelte Besetzung aller Intervalle und durch unbedingte Freiheit in der Wahl der Oktavenlage. So stellte er z. B. das Tenor-Solo im Finale unbedenklich um 2 Oktaven höher, und somit ausser jede irgend noch an Gesang erinnernde Region. Durch die Besetzung aller Töne des Akkords hob er aber jede Eigenthümlichkeit der Lagenwirkung auf und erzielte die grössere Tonfülle nur auf Kosten der feinen Charakteristik. Musste dadurch die Sache für die Spielenden ungemein erschwert werden, so litt auch die Deutlichkeit der Stimmführung darunter, und für die Majorität der Clavierspieler wurde auf diese Weise die 9. Symphonie nahezu unspielbar und ihre Ausführung am Clavier jedenfalls so mühsam, dass der Genuss dazu in keinem Verhältniss stand. Herr Horn hat dagegen vor Allem Treue gegen das Original geübt, die Instrumente, wo es irgend angeht, in ihrer wirklichen Tonlage belassen und keinen Toneffekt angestrebt, der bei dem hier zur Anwendung kommenden Instrumente ausserhalb der Grenzen des Schönen liegt. Das obige Arrangement empfiehlt sich daher unbedenklich den Freunden vierhändigen Spiels, und den Freunden der grossartigsten Symphonie des grossen Meisters.

Robert Franz. Mozart's Quintette. Nr. 1 C-moll. Halle, Karmrodt. Pr. 1 Thlr. 10 Sgr.

Mozart's Quintette für Streichinstrumente bestehen bereits längst in guten vierhändigen Bearbeitungen, welche dem Bedürfnisse vollkommen entsprechen. Gleichwohl kann es nur erfreulich sein, wenn auch andere und so tüchtige Bearbeiter wie Robert Franz diese Meisterwerke für Clavier

setzen und sie dadurch im Gedächtniss der Musikfreunde wieder auffrischen. Es wird nicht einer besondern Bemerkung bedürfen, dass das vorliegende Quintett mit aller Pietät und mit feinem Verständniss des Satzes und der Clavierwirkung bearbeitet ist. Nur eine einzige Stelle hätte, ohne dass irgend eine componistische Intention verletzt worden wäre, bequemer, spielbarer gesetzt werden können. Es ist die Stelle im Finale Seite 28 auf den beiden vorletzten Systemen u. s. w., wo der linke Spieler mit der linken Hand in nahezu unmögliche Positionen kommt, und wo die linke Hand des rechten Spielers ohne alle Mühe die betreffende Mittelstimme übernehmen konnte.

C. Klage und C. Burchard. Symphonien von Jos. Haydn. Nr. 46. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Diese sechsundvierzigste der Symphonien-Serie des herrlichen frischen Meisters gehört zu den sehr wenig bekannten, die in den Concerten selten oder nie vorkommen. Freilich kann bei Meistern, deren Werke nach halben oder ganzen Hunderten zählen, jedes Einzelne nur seltener an die Reihe kommen. Wir empfehlen Jedem, der noch keine vollständige Kenntniss der Symphonien dieses Meisters haben sollte, diese Es-Symphonie in der vorliegenden Bearbeitung. Er wird aus derselben, wenn es ihm nicht an Sinn für das Heitere und Natürliche fehlt, reinsten und ungetrübten Genuss schöpfen und den Wunsch in sich gesteigert finden, auch die andern kennen zu lernen.

Berichte.

Berlin. Dem Monat November war es vorbehalten, unsere Concertgeber in geschlossener Phalanx auf das Feld der Ehre rücken zu sehen. Bei einigen unter ihnen mag dies Feld einstweilen wohl nur ein Feld der Ehre bleiben, indessen sind sie doch auf dem Kampfplatze wohlgerüstet erschienen, und wer einmal den Lorbeer errungen, dem werden auch später die goldenen Früchte des Sieges nicht fehlen. Unmöglich kann ich die Programme all der vielen stattgehabten Concerte Nummer für Nummer durchgehen; nur eine kleine Blumenlese werde ich mir gestatten, und zwar nicht allein um der besonders duftigen Blüthen, sondern auch um etlicher unnützer Pflanzen willen. Eine der letztgenannten Gattung angehörige bot uns das erste Abonnementconcert des vielköpfigen Concertgebers, genannt »Frauenverein zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung«, nämlich eine Motette von dem allbekannten Barden Kücken. In Italien soll man Polka's auf der Orgel spielen und hie und da eine Banda zur Aufführung beliebter Opernmelodien während des Gottesdienstes in der Kirche aufstellen. In ähnlicher Weise fasst Kücken die Kirchenmusik auf. Er singt in der Kirche wie im Salon; nur eine Art von Themen ist ihm bekannt, die sogenannte Bänkelsängerphrase; nur eine Art der Harmonisation ist ihm geläufig, die dem Ohre eines jeden dilettirenden Individuums eingänglichste; der polyphone Styl hat ihn nie beunruhigt. Dass Kücken diese Motette geschrieben, mache ich ihm nicht zum Vorwurf, aber dass der Director des Domchors das ihm zur Leitung untergebene rühmlichst ausgezeichnete Institut dazu missbraucht, dergleichen Unwürdigkeiten öffentlich auszuführen, das verdient eine um so ernstere Rüge, als eine Wiederholung der Motette in der Domkirche wenige Tage später stattfand.

Von den Abonnementcyklen für Kammermusik traten drei mit den Erstlingen ihrer dieswinterlichen Concerte hervor. Zuerst die Herren Engelhardt, Helmich und Zürn, später die Herren Zimmermann und Stahlknecht unter Mitwirkung des trefflichen Pianisten Herrn Gustav Schumann und zuletzt eine neue künstlerische Vereinigung der Herren Ehrlich, de Ahna und Espenhahn, über welche letztere zu berichten ich ausser Stande bin, da eine gleichzeitige andere Musikaufführung mich daran verhinderte, sie zu hören. Die beiden erstgenannten Unternehmungen bestehen seit Jahren, haben bereits in diesen Blättern eingehende Beurtheilung gefunden und sind sowohl ihren Principien, wie der künstlerischen Vollendung ihrer Productionen nach dieselben geblieben, weshalb ich nur ihr ferneres Vorhandensein constatire, welches in Bezug auf die Soiréen der Herren Zimmermann und Stahlknecht um so wichtiger ist, als in denselben allein noch das Streichquartett gepflegt wird, da Ferdinand Laub den Berlinern allen Ernstes Valet gesagt zu haben scheint.

Die Direction der Concerte der «Gesellschaft der Musikfreunde« hat Herrn von Bülow nicht verhindert, auch in diesem Winter seine Soiréen für ältere und neuere Claviermusik fortzusetzen. Aus dem Programm der ersten am 8. Nov. stattgehabten Soirée pflücke ich, im Gegensatz zu der obenerwähnten Motette schauerlichen Andenkens, eine duftige Blüthe. Es ist dies Friedrich Kiel's Op. 17. Das Werk war mir bereits wohlbekannt und lieb, als ich es von Herrn v. Bülow spielen hörte. Dennoch war der Eindruck, den es auf mich machte, fast ein neuer. Der meisterliche Vortrag, der mit vollendeter Technik und feinster Erkenntniss der Composition eine jede, auch die verborgenste Schönheit derselben in das rechte Licht setzte, mag nicht unwesentlich daran Theil haben. Aber ich meine auch gerade in dieser dem Kiel'schen Werke innewohnenden Kraft, auf's Neue tiefen, künstlerischen Eindruck hervorzurufen, den Beweis ächter Schönheit zu finden. Wahrlich diese achtzehn Variationen stellen nicht allein der Gelehrsamkeit, sondern auch der Gefühlsinnigkeit, der Phantasie und dem Geschmacke des Componisten ein so glänzendes Zeugniss aus, wie es nicht oft ertheilt wird. Die das Werk beschliessende Fuge steht meiner Ansicht nach nicht auf gleicher Höhe mit dem Vorhergehenden, wenn sie auch an und für sich in durchaus würdiger Weise das Ganze abschliesst.

Unter den Concerten grösserer Art zeichnete sich das vom Stern'schen Gesangverein zu Felix Mendelssohn's Gedächtnissfeier veranstaltete in jeder Beziehung auf's Vortheilhafteste aus. Nicht allein war das Programm, bestehend aus dem 95. Psalm, der Walpurgisnacht und den von der Loreley vorhandenen Fragmenten (Ave Maria, Hochzeitsmarsch mit Chor und Finale), vorzüglich gewählt, es wetteiferten auch die ausführenden Orchester-, Chor- und Solokräfte miteinander, diese Gedächtnissfeier zu einem ächt künstlerischen Feste edelster Art zu machen. Neben unseren rühmlichst bekannten Stützen des höheren Concertgesanges, den Herren Krause und Otto, wirkte eine junge Altistin, Fräul. Pressler, mit, deren bedeutende Stimmmittel gute Erwartungen für die Zukunft erregen. Selbst unsere gefeierte Primadonna, Frl. Lucca, hatte gern, dem dahingeschiedenen Meister zu Ehren, ihre Mitwirkung durch Uebernahme der Partie der Leonore gewährt, und die gestrenge Intendanz gestattete es zum ersten Male, dass ihr Juwel auch im Concertsaal glänzen durfte. Für derartige Concerte ist leider bei uns kein genügend grosser Raum vorhanden; Hunderte erhalten keine Eintrittskarten und diejenigen, welche glücklich genug waren, für einen solchen Abend das Recht des Zuhörens zu erlangen, womit noch keineswegs immer das des Zusehens verbunden ist, diese werden eingepfercht in einer Weise, die eben so grosse Unbequemlichkeit verursacht, als sie den Kunstgenuss beeinträchtigt. So hat denn nicht nur Leipzig, sondern auch Berlin seine Concertsaalfrage, welche um so brennender wird, wenn wir des Postulates einer Orgel gedenken, deren Vorhandensein in andern, als Kirchen-

räumen, auch bei uns noch, wie so vieles Andere, zu den frommen Wünschen gehört.

Die Friedrichwilhelmstädtische Bühne, welche ohne Offenbach elendiglich verschmachten müsste, brachte vor Kurzem eine zweiaktige Burleskoper des genannten Componisten, »Die Schwätzer von Saragossa«. Es lässt sich auf dies Erzeugniss der Offenbach'schen Muse eigentlich alles Das anwenden, was oftmals über andere ihrer Producte gesagt ist. Im Uebrigen ist das Ganze eine Caricatur ohne eigentliches Interesse. Die Musik bewegt sich meist im Familienkreise alter Offenbach'scher Themen und bekannter dort heimischer Manieren; überschreitet sie aber diese Grenze, so eignet sie sich hie und da fremdes Eigenthum an. Das Schlimmste aber ist, dass sie vergessen hat, sich bei ihrer diesmaligen Expedition mit den zwei bis drei ein- und durchschlagenden Nummern versehen zu lassen, mit denen der Maestro sonst seine Werke auszustatten pflegt, um, sie als Köder und Angelhaken zugleich benutzend, das Publikum gewissermaassen bei den Ohren zu fangen.

Kehren wir der Bühne den Rücken und wenden wir uns der Kirche zu, so liegt mir noch die Pflicht ob, eines grösseren Werkes zu gedenken, welches am 13. Nov. unter Leitung des Componisten im Dom zur Aufführung gelangte. Es ist dies »die ewige Heimath«, Oratorium nach Worten der heiligen Schrift und des Gesangbuches von Hermann Küster. Wenn es an und für sich anerkennenswerth und verdienstlich zu nennen, dass ein Kind unserer Zeit sich überhaupt so ernstem Schaffen zuwendet und in nicht allzulangen Zwischenräumen mit neuen Oratorien vor die Oeffentlichkeit tritt, so ist doch auch wiederum sehr zu beklagen, dass mit so ernstem Streben und so grossem Fleiss nicht mehr Talent und strengere Selbstkritik verbunden sind. Die letztere müsste längst den gänzlichen Mangel des ersteren erkannt und die Productionen, wenigstens die öffentlichen, auf ein Minimum beschränkt haben. An dem Küster'schen Werke vermag nur der daraus sprechende gute Wille mich mit der offen daliegenden Unfähigkeit des Selbstschaffens oder der Nachahmung fremden Schaffens zu versöhnen. Nicht einmal polyphone, instrumentale oder Formengewandtheit verdecken das grosse Deficit einigermaassen, das sich herausstellt, sobald man die selbstgestellte Aufgabe mit der Lösung derselben vergleicht. Ob übrigens der mystisch-didactisch-dogmatische, für meinen schwachen Verstand unverständliche, zusammenhangslose und vor allem unmusikalische Text überhaupt das ist, was er zu sein vorgiebt, nämlich ein Oratorium, dies erscheint mir noch sehr zweifelhaft. — Ich schliesse für diesmal mit dem verminderten Septimenakkord der »ewigen Heimath«, den ich, wenn möglich, bei Gelegenheit meines nächsten Berichtes in den grossen Dreiklang irgend einer tüchtigen und frischen musikalischen That eines noch hier unten Heimathberechtigten aufzulösen gedenke. Richard Wüerst.

Bremen. ~ Der sogenannte Freimarkt, welcher trotz eingeführter Gewerbefreiheit sein überflüssiges Dasein hier immer noch behauptet, pflegt in den letzten Tagen des October stattzufinden. Es ist dies die Dulderwoche für alle menschlich fühlenden Ohren, denn alles anwesende Gesindel hat während dieser Zeit die Erlaubniss, mit Drehorgeln und andern Marterwerkzeugen in den Strassen herumzuziehen und — zu martern.*) Am 31. October, Mittags, mit Eintritt der 12. Stunde, hört, wie durch Zauberschlag, das Getöse auf. Der Mensch, mit bewussten Ohren, fängt hierauf sogleich an, das harmonische Gleichgewicht seiner Organe wiederherzustellen, um das nur wenige Tage nachher stattfindende erste Privatconcert würdig und als empfänglicher Gast besuchen zu können. Das diesjährige erste Privatconcert war in jeder Hinsicht genussreich, denn neben gut gewählten Orchestersachen hatten wir das Ehepaar Joachim als Gäste. Die Orchesternummern waren: Symphonie von Mozart (Es dur), Ouvertüre zu Faniska von Cherubini und Ouvertüre zu Leonore von Beethoven (C dur) Nr. 3. Die Ausführung dieser Werke war vorzüglich gelungen und machte unserm Orchester, sowie dessen Dirigenten, Herrn Musikdirector Reinthaler, alle Ehre. In der Symphonie hätten wir den ersten und letzten Satz wohl etwas schneller gewünscht, doch war es so keineswegs störend. Die Ouvertüre von Beethoven ist ein Liebling unseres Orchesters. Sicher und schwungvoll wurde sie auch an diesem Abend durchgeführt. Das Publikum hätte solchen Leistungen gegenüber etwas lebhafter sein können. Herr Concertdirector Joachim trug das Violinconcert von Beethoven vor; ausserdem noch: Andante von Molique und Präludium von S. Bach. Joachim spielte — über das wie braucht man wohl keine Worte zu verlieren. Er begeisterte das Publikum mehr als je und wiederholte, nach förmlichen Applaussalven, das Präludium von Bach, wobei er eine Ausdauer im rechten Arm entwickelte, die eigentlich über das Menschliche hinausgeht. Frau Joachim sang die Arie »Che farò« aus »Orpheus« von Gluck so hinreissend schön, dass wir uns nicht erinnern, sie jemals so vollendet gehört zu haben. Hier ist dramatisches Leben, welches sich stets innerhalb der Grenzen des Schönen hält, verbunden mit grossartigen Stimmmitteln, die bis zur Vollendung ausgebildet sind. Kolma's Klage von Schubert und Reiselied von Mendelssohn wurden von dieser Sängerin ersten Ranges ebenfalls in genialer Weise vorgetragen.

Auch die Symphonieconcerte haben bereits ihren Anfang genommen und lieferten folgendes erstes Programm: Symphonie von Haydn (D dur) Nr. 2, Ouvertüre zu Ruy Blas von Mendelssohn und Symphonie von Beethoven (B dur) Nr. 4. Die Ouvertüre von Mendelssohn wird in den Privatconcerten als brillante Schlussnummer so oft als möglich vorgeführt und immer mit Freude begrüsst. Fühlt jedoch die Direction der Symphonieconcerte die Verpflichtung, auch ihrerseits Wiederholungen dieser Ouvertüre veranstalten zu müssen, so ist sie entschieden im Irrthum. Die Aufgabe dieser Concerte besteht, unseren Verhältnissen gegenüber, jedenfalls darin, weniger Bekanntes oder geradezu Neues zu Gehör zu bringen. Nur in diesem Falle wird es möglich sein, das Publikum hinreichend und dauernd dafür zu interessiren. Die Ausführung an diesem Abend war nicht durchgängig untadelhaft zu nennen. Unreinheit in den Blasinstrumenten machte sich oft störend bemerkbar, auch war unser Reinthaler, ganz gegen seine Gewohnheit, sehr für heftige Tempi. Gut gelungen waren der erste und letzte Satz der Haydn'schen und die ersten Sätze der Beethoven'schen Symphonie.

Ein Quartettabend der Herren Jacobsohn (Violine I), Weber (Violine II), Bohm (Viola) und Weingardt (Cello) brachte zwei Quartette: G dur von Haydn und F moll von Beethoven. Beide Quartette waren sorgfältig einstudirt und machten, besonders in technischer Hinsicht, einen durchaus befriedigenden Eindruck. Ausserdem wurde von den Herren D. Engel (Pianoforte), Jacobsohn und Weingardt ein Trio von Marschner (G moll) vorgeführt. Mit der Wahl dieses Trio's können wir uns nicht einverstanden erklären, denn es gehört unbedingt nicht in solche Gesellschaft. Die Ausführung liess nichts zu wünschen übrig.

In einem Quartettabend der Herren Concertmeister Böttjer (Violine I), Arnold (Violine II), Sastedt (Viola) und Cabisius (Cello) kamen die Quartette: von Mozart (C dur) und von Beethoven (G dur) zu Gehör. Seit mehreren Jahren schon besteht diese Quartettgesellschaft und hat ein zahlreiches Publikum um sich versammelt, welches sich gern an ihren Leistungen erfreut. So auch an diesem Abend. Ein von den Herren Biermann (Pianoforte), Böttjer und Cabisius vorgeführtes Trio von Bargiel war

*) Wie in Leipzig die Messwochen und der sogenannte Tauchaer Jahrmarkt, schrecklichen Gedenkens! D. Red.

hier neu und hat uns sehr interessirt. Das Streben, Neues zu bringen, ist sehr lobenswerth, wenn, wie hier, guter Geschmack die Wahl des vorzutragenden Werkes leitet. Herr Biermann spielte die Clavierparthie mit Kraft und Energie.

Leipzig, 4. December. *S. B.* Der Besuch der Frau Clara Schumann ist für jede Stadt Deutschlands, wo man sie einmal schätzen gelernt hat, ein musikalisches Fest, um so mehr für Leipzig, wo sich an ihr Erscheinen so vielfache Erinnerungen einer früheren Zeit knüpfen; sagen wir auch: einer — schöneren Zeit; denn das Zusammentreffen und Wirken verschiedenartiger wirklich bedeutender künstlerischer Persönlichkeiten, das ist es doch, was einer Stadt wahren Reiz und frisches Leben verleiht. Doch zurück zu Frau Schumann! Wir sagten, ihr Erscheinen bereite immer ein musikalisches Fest. Dabei vergessen wir nicht etwa, was in Büchern und Zeitungen gegen sie und ihr Spiel, zum Theil in recht hämischer Weise, vorgebracht wurde; auch wollen wir nicht gesagt haben, dass ihr Spiel immer tadellos und frei sei von Schattenseiten. Dennoch betonen wir mit vollem Bewusstsein das Festliche ihrer Erscheinung. Denn von Frau Schumann weiss man, dass sie, wenn sie sich an's Clavier setzt, nur Schönes, Gediegenes, Ernstes spielt; wir müssen bei ihr nicht, wie bei den Dutzendvirtuosen, mit einem guten Stück zwei schlechte oder langweilige und unbedeutende in Kauf nehmen. Man weiss ferner, dass das gewählte Stück im richtigen Geiste, mit tiefem Verständniss und in vollendeter Ausführung geboten werden wird. Besonders weiss man das bei Stücken mit Begleitung; weniger bei Solosachen, wo es Frau Schumann, wahrscheinlich unbewusst, nicht selten passirt, dass ihr Einzelnes schneller unter den Fingern fortläuft, als recht und gut ist, — ein Fehler, den die oben bezeichneten Gegner der Frau Schumann gründlich auszubeuten wussten, ohne aber in musikalischen Kreisen das Ansehen der Künstlerin und ihre Zugkraft zu mindern.

Und so war denn auch diesmal ihr Vortrag des Beethoven'schen G dur-Concerts eine wahre Wohlthat für Jeden, der diese herrliche Composition kennt*) und weiss, wie sie gespielt werden muss. Uns wird wenigstens allemal gleich in den ersten 8 Takten flau zu Muthe, wenn sich Jemand an sie wagt, der nicht so »geschwinde Finger« hat wie Frau Schumann, der namentlich die Sechzehnteldoppeltriolen nicht auf das Hurtigste herausbringt und deshalb das Thema in einem Jammertempo spielt, wobei Einem die Augenlider müde werden. Oder hat Beethoven wirklich die schnellen Tempo's durchaus verschmäht? Schrieb doch ein Kritiker im Jahre 1796 über ihn, er werde »allgemein wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen den ausserordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit exequire« (vergl. Nr. 43 d. Bl. erste Seite). Nun so wollen wir denn auch dieses Concert nur von Solchen hören, die in den Fingern kein Hinderniss haben, wenn es gilt, die Poesie, die darinsteckt, an's Licht zu fördern. Minder trefflich als die Solistin fanden wir die Begleitung des Orchesters. Man dürfte dieses Concert geradezu einmal gründlich neu studiren, denn weder besonders feines Ensemble, noch genügende Betonung und geistvolle Auffassung könnten wir diesmal dem Orchester nachrühmen. Vor Allem dürfte das Thema des ersten Satzes von den Streichern nicht so schwerfällig wiedergegeben werden. — Das andere Stück, welches Frau Schumann spielte, waren Mendelssohn's *Variations sérieuses* und die Ausführung derselben nach vielen Seiten hin bewunderungswürdig; nur wurden eben hier einige Variationen nach unserer Ueberzeugung im Tempo überstürzt.

*) Die Cadenzen waren von Frau Schumann selbst componirt; die letzte fanden wir zu lang gegenüber Beethoven's Bemerkung daselbst: »la cadenza sia curta!«

Das Programm des ganzen Concerts hatte man, offenbar im Hinblick auf den gefeierten Gast, besonders gut gewählt: Mozart (Gmoll-Symphonie), Haydn (Sturm-Chor), Beethoven (Clavierconcert), Schumann (Genoveva-Ouvertüre), Mendelssohn (obige Variationen), und zum Schluss Woldemar Bargiel (bekanntlich Halbbruder der Frau Schumann): der 13. Psalm, ein interessantes neues Werk, das Kennern und Laien Freude machte. Man darf allerdings bei diesem Psalm nicht die Kirche als den Ort betrachten, wo er hingehört. Bargiel hat offenbar ein Concertstück schreiben wollen, dessen religiöser Text zu einer malerischen Behandlung Veranlassung gab. Der Anfang freilich ist nicht allein ernst, er ist auch in kirchlichen Formen gehalten. Später aber machen sich Elemente geltend, die zu dem Styl des Anfangs nicht recht passen, und daher wenigstens augenblicklich frappiren. Wir können hierauf heute nicht näher eingehen, sondern werden, da der Psalm demnächst erscheint, ein andermal auf denselben zurückkommen. Nur soviel ist noch über das Aeussere zu sagen, dass hier ein vollkommen wohlklingendes, musikalisch durchaus logisches Stück vorliegt, frei von aller Krankhaftigkeit.

Nicht unerwähnt wollen wir lassen, dass der Flügel, auf dem Frau Schumann spielte, bei dem Beethoven'schen Concert in einigen Regionen mit dem Orchester übel stimmte; ferner dass das mit Chorsängern vollgepfropfte Orchester dem Klang des Flügels Schaden zufügte, so dass manche Stellen an Wirkung beträchtliche Einbusse erlitten.

Nachrichten.

Denjenigen Lesern, welche sich unterrichten wollen, wie es mit der »Umkehr Berlioz' zu einfach-natürlicher Gestaltungsweise« steht, die er angeblich in seinen Trojanern durchgeführt haben soll, empfehlen wir einen sehr interessanten Bericht aus Paris in Nr. 46 der Niederrh. Musikztg. Derselbe enthält nicht blos eigene Ansichten über das Werk, sondern er citirt auch die wichtigsten, verschiedensten und tüchtigsten Pariser Stimmen der Kritik.

Der Instrumentalverein in Heidelberg, geleitet vom Musikdirector Boch, gab am 29. October sein erstes Winterconcert. Das Programm brachte die 4. Symphonie von Beethoven und die Freischütz-Ouvertüre; als Solisten wirkten der Violinist Herr E. Wirth und die Altistin Frl. Auguste Götze aus Weimar mit. Es sollen im Ganzen 7 grosse Concerte im Winter stattfinden.

Am 8. November fand in Pesth das erste diesjährige Concert für Kammermusik, veranstaltet von den Herren Spiller, Kirchlechner, Möldner und Szuk, statt, und wurde in demselben ein Clavierquintett von C. Grädener (G-moll, Op. 7), und Beethoven's Streichquartett in B-dur, Op. 130, zur Aufführung gebracht. Das erste Scherzo des letzteren Werkes wurde stürmisch zur Wiederholung verlangt.

Im 3. Concert des Breslauer Orchester-Vereins am 9. Novbr. unter Direction von Damrosch wurde eine Symphonie von Ph. Em. Bach, Haydn's Sturmchor, Beethoven's Meeresstille und glückliche Fahrt und Mendelssohn's Sommernachtstraum-Musik aufgeführt.

Im zweiten Abonnementconcert in Hannover kam C. Reinecke's Ouvertüre zu »Dame Kobold« unter der Leitung des Componisten zur Aufführung und fand lebhaften Beifall. Frau Joachim entzückte durch den Vortrag einer Händel'schen Arie und mehrerer Lieder von Schubert und Mendelssohn. — Frau von Bronsart debütirte mit einem selbst componirten Clavierconcert, das aber sich als langweilig und geschmacklos erwies. Den Schluss des Concerts bildete Mendelssohn's A moll-Symphonie.

Die Münchener Concertsaison wurde am Allerheiligentage mit dem ersten Odeonsconcerte eröffnet. Auffallend war die trostlose Leere des Saales. Auch die Quartettsoiréen des Herrn Walter und seiner Genossen haben bei verhältnissmässig geringer Theilnahme des Publikums begonnen.

Der städtische Musikverein in Bozen hat in seiner letzten Generalversammlung nach Darlegung der Rechnung beschlossen, sich fernere 3 Jahre fortzusetzen, von den bemitteiteren Schülern ein Unterrichtsgeld zu erheben, dem Capellmeister Nagiller »für seine mühevolle Verwendung« zu danken und ihn durch eine anzubahnende Erhöhung des Gehalts dem Verein zu erhalten.

Herr Pasdeloup hat in Paris in seinen Populär-Concerten den gewagten Versuch gemacht, eine Bach'sche Orchester-Suite aufzuführen. Wir finden es ganz begreiflich, dass das französische Publikum derselben vorerst blos einen »Beifall der Achtung« entgegenbrachte. Die Orchestermusik S. Bach's ist nicht diejenige, die das Verständniss des Meisters öffnet, — man versuche es mit einer Aufführung der Matthäuspassion! —

Dr. J. J. Maier soll in den Hofbibliotheken von Paris und Berlin zwei werthvolle Partitur-Manuscripte von Allesandro Scarlatti aufgefunden haben, nämlich eine Oper La Griselda, und eine komische Oper Laodicea e Berenice.

Herr L. Nohl hat in Nr. 46 der Wiener »Recensionen« einen Artikel über Chr. G. Neefe (Beethoven's Lehrer) veröffentlicht, der bereits als Vorläufer der kürzlich versprochenen Biographie des Meisters gelten kann. Herr Nohl wird demnach gewiss mit derselben geschwinder fertig sein, als die Herren Jahn und Thayer.

Leipzig. Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 5. December: »Richte mich Gott« etc. von Mendelssohn. »Herr! Wer wird wohnen in Deinem Haus?« von M. Hauptmann.

Zeitungsschau.

Ueber das erste diesjährige Concert der Wiener Singakademie berichtet Dr. Hanslick in der »Presse« in so erfreulicher Weise, dass wir unseren Lesern Einiges davon mittheilen wollen.

Zuerst wünscht Dr. Hanslick der Singakademie zu ihrem neuen Dirigenten Glück: »Indem die Gesellschaft Brahms an das verwaiste Pult berief, hatte sie den heilsamsten Entschluss gefasst, der in ihrem Fall sich denken lässt. Eine jugendliche Kraft, die mit ihrer unverbrauchten Frische eine seltene Ruhe und Reife verbindet, ein ebenso hochbegabter Tondichter, als verständnissvoller Dirigent ist nun ihr Führer.« Dann wird weiter berichtet: »Die Sing-Akademie eröffnete ihre Production mit Sebastian Bach's (hier noch nicht aufgeführter) Cantate: »Ich hatte viel Bekümmerniss«. Sie ist unstreitig eine der schönsten, vielleicht die schwungvollste aus der langen Reihe der Bach'schen Cantaten. ——— Der Inhalt ist mit der prägnanten Kürze einer Thesis in den Worten des ersten Chors ausgesprochen: »Ich hatte viel Bekümmerniss, aber deine Tröstungen erquicken meine Seele«. Aus diesem mit der Einfachheit einer schlichten Erzählung vorgebrachten Thema entwickelt Bach ein ergreifendes Seelengemälde, eine Art geistlicher Tragödie. Das Ringen des geängstigten Gemüthes, hier zum Verzweiflungssturm aufbrausend, dort zum Scheintod der Resignation besänftigt, klärt sich immer mehr in der Zuversicht auf Gottes Hilfe, und erhebt sich schliesslich zu triumphirendem Aufschwung. Die Cantate besteht aus einer kurzen Orchester-Einleitung (»Sinfonia«) und acht Vocalsätzen. Von den Sologesängen gebührt die Palme unstreitig der ersten von einer Solo-Oboe umrankten Sopran-Arie in C-moll, deren pietistisches Wasser Bach in den echtesten Wein der Poesie zu verwandeln wusste. Die Arie hat eine Süssigkeit, wir möchten sagen Jugendlichkeit der Melodie, wie wir sie bei Bach selten antreffen; wir möchten, so unerheblich sonst bei Bach die Jahresringe sind, der frühen Entstehung dieser Composition (1714) etwas von diesem Reiz zuschreiben. Von den beiden Tenor-Arien wurde die zweite in F-dur nicht ohne Grund fortgelassen; die erste, in F-moll, mit ihrem wunderbar harmonisirten, prophetisch auf Schumann hinweisenden Ritornell ist ein echt Bach'sches Meisterstück. Ungleich geringeren Eindruck macht das breit ausgesponnene, in mancher Beziehung veraltete Duett zwischen Sopran und Bass. Die allegorische Figur der »gläubigen Seele«, bekanntlich eine stereotype Erscheinung in der älteren protestantischen Kirchenmusik, tritt hier in unmittelbare Beziehung zum Heiland. Von den Chören glaubt man bald diesen bald jenen mehr bewundern zu müssen, je länger man sich abwechselnd darein vertieft. Bereitet der Eingangschor mit würdiger Einfachheit der Stimmung den rechten Boden, so erhebt sich auf demselben der Chor: »Was betrübst du dich, meine Seele« zu riesiger Höhe, starrend im Reichthum polyphoner Kunst, und unerschöpflich in immer neuen Wendungen. Mendelssohn's Composition derselben Worte steht in ihrer sanften Modernität wie ein Kind daneben. Auch der folgende Chor: »Sei nun zufrieden, meine Seele«, mit seinem den Cantus firmus (»Was helfen uns die schweren Sorgen«) umspielenden Soloterzett zeigt uns die Polyphonie in ihrem eigentlichen Element, dabei in einer nur Bach erreichbaren Freiheit der Bewegung. Die weithin strahlende Krone des Ganzen ist der Schlusschor: »Das Lamm, das erwürget ist«. Mit einer bei Bach auffallenden, destomehr an Händel mahnenden Sonnenklarheit setzt der Chor unter dem Geschmetter von Trompeten und Posaunen ein auf den Intervallen des C dur-Dreiklangs machtvoll aufsteigendes Thema ein, das im Verlauf den Schmuck reichster Figuration siegreich durchdringt. Wie löst sich hier alle Misère des Lebens zur freudigsten Siegesgewissheit auf!« Im weitern Verlauf des Berichts spricht Dr. Hanslick auch einige empfehlende Worte über die R. Franz'schen Bearbeitungen.

ANZEIGER.

[256] Im Verlage von **F. W. Arnold** in **Elberfeld** erschienen:

L. van Beethoven's sämmtliche Sinfonien

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

C. Reinecke.

(Im Einverständnisse mit den Originalverlegern.)

Diese Bearbeitung zeichnet sich vor allen bereits erschienenen durch künstlerischen Werth und sinniges Eingehen auf die Intentionen des grossen Tondichters aus. Mit wahrer Meisterschaft verstand es Herr Reinecke, die Errungenschaften des modernen Clavierspiels zur möglichst treuen Wiedergabe der Orchestereffecte in Anwendung zu bringen. Ausserdem zeichnet sich die Ausgabe durch Eleganz und äusserste Correctheit aus.

[257] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Palestrina's Motetten

in Partitur gesetzt und redigirt von **Th. de Witt.**

Drei Bände.

Erster Band: Fünf-, sechs- und siebenstimmige Motetten.
Zweiter Band: Fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten.
Dritter Band: Fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten.

Preis jedes Bandes 5 Thaler netto.

[258] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Chronologisch-thematisches

Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. MOZART'S.

Nebst Angabe der verlorengegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben.

Von

L. Ritter von Köchel.

Hochquart. Cartonnirt. Preis 6 Thaler.

Dieses Werk, ein Erzeugniss rastlosen Fleisses und gründlicher Forschung, stellt zum ersten Male die ganze Reihe von Mozart's Productionen auf, zuerst in kurzer Uebersicht, nach systematischer Ordnung, dann in chronologischer Folge mit ausführlichen Angaben über Originalhandschriften und Ausgaben, nebst zahlreichen historischen und andern interessanten Notizen. Besondere Rücksicht ist dabei auf die Biographie Mozart's von Otto Jahn genommen, für deren Besitzer sich das Köchel'sche Werk dadurch noch besonders empfiehlt.

W. A. MOZART

von

Otto Jahn.

4 Bände, mit Bildnissen und Musikbeilagen.

Gr. 8. Cartonnirt. Preis 13 Thaler.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 16. December 1863. **Nr. 51.** Neue Folge. I. Jahrgang.

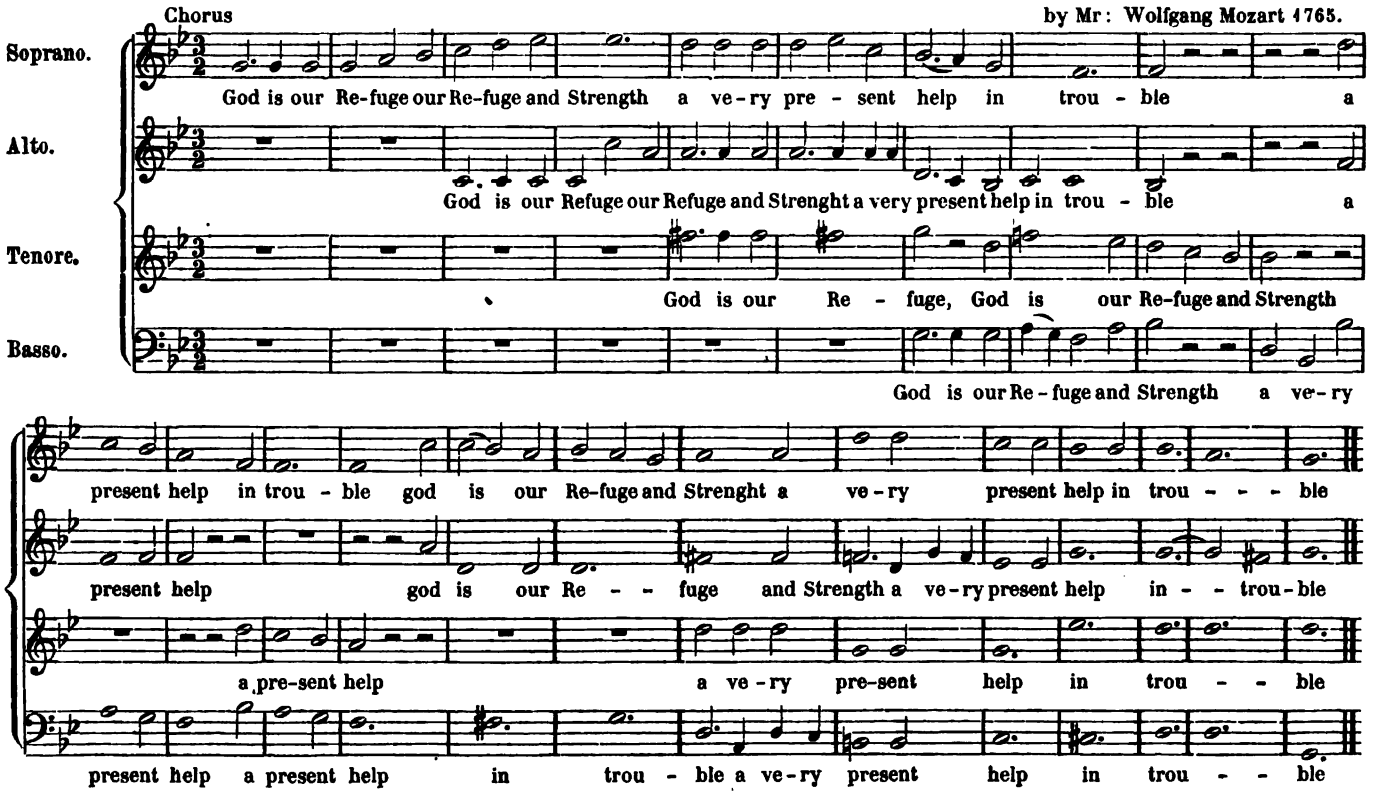
Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Ueber Originalhandschriften von Mozart, Haydn etc. Von C. Ferd. Pohl. — Recensionen (Compositionen von W. F. G. Nicolai). — Miscellen. — Berichte aus Frankfurt a. M. und Leipzig. — Nachrichten. — Erklärung. — Anzeiger.

Ueber Originalhandschriften von Mozart, Haydn etc.

Von C. Ferd. Pohl.

Im *British Museum* befindet sich, wie dies auch bei Otto Jahn und v. Köchel erwähnt ist, das Manuscript eines Chores von Mozart, welches derselbe nebst den bis damals gedruckten Compositionen von ihm, bei seiner Anwesenheit in London (1764—65) dem britischen Museum als Andenken verehrte. Da diese Jugendarbeit Mozart's *) (wahrscheinlich dessen erster Versuch im vierstimmigen Satz und wohl auch der einzige von ihm mit englischen Worten) fast gar nicht bekannt ist, dürfte es von Interesse sein, dieselbe vollständig hier mitzutheilen. Wer die Originalhandschrift sieht, wird gewiss das Blatt mit dankerfüllter Ehrfurcht zum Schöpfer betrachten, der so sichtbar den Keim des werdenden Genius sich auch hier unverkennbar entfalten liess. Während der Text selbst mit ängstlicher Sorgfalt mehr gemalt als geschrieben ist, spricht sich bereits in den Noten eine für dies zarte Alter erstaunliche Fertigkeit aus. Das Blatt ist von ungeschickter Hand stark und ungleich beschnitten, wobei auch ein Theil der Schrift gelitten hat. Folgende Notiz ist am obern Rande beigefügt: *The above extremely curious and interesting Composition is in Mozart's own hand-writing. The circumstance of his having written it for the express purpose of presenting it to the British Museum at the time that he visited England, when he was about 7 years old, is recorded in his Life by Nissen (vide Page 79).*



*) Mozart ist bekanntlich 1756 geboren.

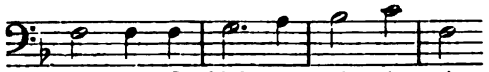
Diese Originalhandschrift Mozart's ist mit folgenden gedruckten Compositionen zusammengebunden: Zwei Sona-

ten, *Madame Victoire de France* gewidmet; zwei Sonaten *à Mme. la Comtesse de Tessé; Air with Variat.; Allegretto: la bergère Silimene* (Köchel Nr. 359); *Arietta per Cl. in G-moll* (Köchel Nr. 30) — alle drei letzteren in London erschienen.

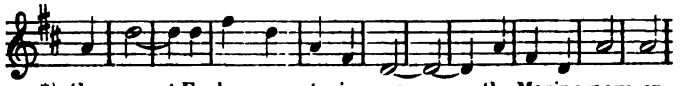
Ferner befindet sich unter den musikalischen Manuscripten im *British Museum* eine Arie und Chor von Jos. Haydn. Im Catalog ist diese Composition folgendermaassen eingetragen: *»Nor can I think my suit is vain«; a song and chorus, in full score, composed by, and in the autograph by Joseph Haydn, in the year 1794, at the desire of the Earl of Abingdon, and by him given to T. Monzani, the celebrated flute player, who in 1821 presented il to the Brit. Museum. — M. Monzani states that it was intended to form part of an oratorio, but that Haydn never did more towards its completion. The poetry is taken from the introductory stanzes prefixed to Nedham's translation of Selden's »Mare Clausum«.*

Datum und Unterschrift Haydn's fehlen, doch sind beide Nummern vollständig in Stimmen und Orchester ausgeschrieben.

Die Arie in D-moll umfasst auf 10 Seiten 83 Takte und beginnt nach kurzer Einleitung



Der Chor in D-dur hat 199 Takte auf 18 Seiten und beginnt kräftig und unisono



Ein 3tes interessantes Heft wurde 1843 dem *Brit. Mus.* von V. Novello verehrt und enthält folgende Stücke in Manuscript:

1) Aria buffa »Ich bin der erste Buffo« zur Einschaltung in den Schauspieldirector, von Mozart's Sohn 1808 componirt bei Gelegenheit einer Privataufführung der Operette, am Geburtstag der Wittwe Mozart's.

2) Eine, von W. A. Mozart zierlich geschriebene Skizze einer Composition.

3) Menuett in Es und Trio in D, ebenfalls von Mozart's Hand.

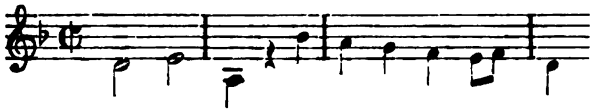
4) Eine Abschrift des Recitativs und Arie der Susanne in Figaro *»Giunse al fin«*. Mozart begleitete gewöhnlich von dieser Abschrift seine Frau zum Gesange und es befindet sich auch am Ende der Arie von seiner Handschrift eine kurze Cadenz beigefügt.

5) Das Wichtigste — nämlich die vollständige vierhändige Sonate in B-dur in Mozart's Handschrift (in Köchel mit »unbekannt« bezeichnet). Am Ende befindet sich folgende Notiz: »Dass diese Composition von meinem Bruder componirt und geschrieben ist, bezeuget seine Schwester Maria Anna Freyfrau von Berchtold zu Sonnenberg.« Noch ist beigefügt, durch welche Hände die Composition wandern musste, bis sie endlich ihre Ruhestätte gefunden.

6) Eine Skizze von Beethoven, zwei Seiten füllend. Novello erhielt sie von Madame Streicher in Wien am 27. Juli 1829, an dem Tag, als er Beethoven's Grab besucht hatte.

7) Ein Ave maria (in F) von Neukomm, sehr nett geschrieben.

8) Fuga pro Organo pleno (D-moll) eigens für V. Novello componirt von Mendelssohn in Berlin, 29. März 1833 (die Fuge befindet sich in dessen Orgelcompositionen Op. 37)

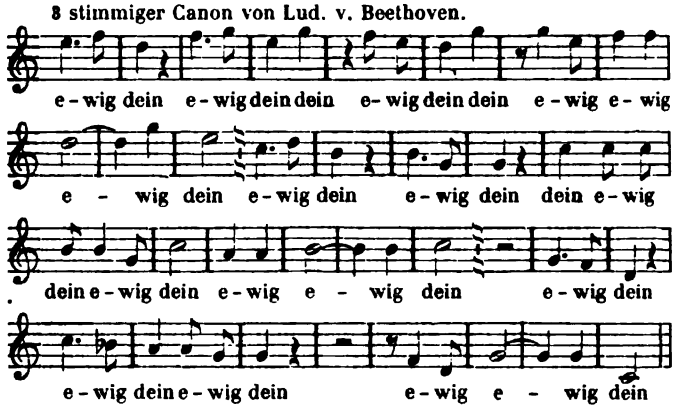


9) Dieser Composition ist ein Brief Mendelssohn's beigefügt, der als Beispiel gelten könnte, mit welcher Leichtigkeit sich Mendelssohn in englischer Sprache auszudrücken wusste.

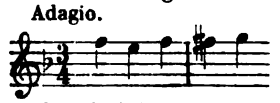
Nachschrift. Ein Zufall gab gerade nach Beendigung dieser Mittheilung, eine nicht uninteressante Veranlassung, derselben noch Folgendes beizufügen:

1) Jos. Street, Esqre. in London, ist im Besitz eines dreistimmigen Canons von Beethoven in dessen Handschrift. Der Besitzer war so gütig, eine Abschrift desselben zu gestatten, um sie hier mittheilen zu können.

3 stimmiger Canon von Lud. v. Beethoven.

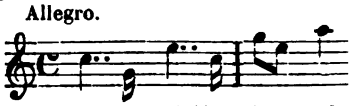


2) Besitzt derselbe Herr noch die Originalhandschrift der vierhändigen Sonate in F-dur von Mozart

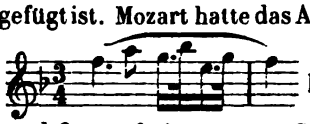


Sie hat stark gelitten und muss wahrscheinlich im Wasser gelegen haben.

3) Endlich noch die Originalhandschrift der vierhändigen Sonate in C von Mozart



bei welcher neben der Jahreszahl 29. May 1787 noch »Landstrasse« beigefügt ist. Mozart hatte das Andante zuerst anders angefangen



brach nach wenigen Takten ab, und fing auf einer neuen Seite mit der Veränderung des Thema's an, wie es dann geblieben ist. Beide Sonaten waren früher im Besitz von André in Offenbach und sind in Köchel's Catalog mit »unbekannt« angeführt.

4) Sei erwähnt, dass das Manuscript der bekannten A-moll-Sonate von Mozart noch im Jahre 1848 im Besitz von Fux in Wien war. Derselbe verkaufte in seiner Krankheit einen Theil seiner Bibliothek nach Augsburg und es dürfte darunter auch diese Sonate gewesen sein. Unter den von Thalberg nach Fux' Tode angekauften Compositionen Mozart's war sie nicht vorhanden.

*) Text nach dem Manuscript.

Recensionen.

Compositionen von W. F. G. Nicolai.

Sechs Charakterstücke für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 3. 3 Hefte. Zweite vom Componisten durchgesehene Ausgabe. Haag, Weygand und Comp. Pr. 1. Heft 22½ Ngr. 2. Heft 1 Thlr. 5 Ngr. 3. Heft 1 Thlr.

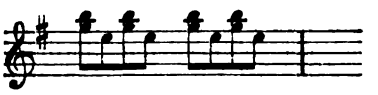
Sechs altniederländische Lieder (Loverkens) von Hoffmann von Fallersleben mit deutscher Uebersetzung vom Dichter, für eine Singstimme mit Begleitung des Fortepiano. Op. 9. Derselbe Verlag. Pr. 1 Thlr.

Sechs desgleichen (2. Sammlung). Op. 12. Derselbe Verlag. Pr. 1 Thlr.

—a— Nicolai ist Holländer, Musikdirector im Haag, den Opuszahlen nach zu urtheilen noch ein junger Mann, in Deutschland aber noch wenig bekannt. Die vorliegenden Compositionen lassen uns in ihm einen begabten Musiker erkennen, der gute Studien gemacht hat und der in Holland hinlänglich fern steht von den »destructiven Tendenzen«, welche in Jung-Deutschland die Talente entweder aufreiben oder in eine gefährliche Richtung treiben. Vielmehr sieht man deutlich, dass der Componist sich jene glückliche Naivetät erhalten hat, die zur Production nöthig. Die Reflexion und der überkritische Geist hat ihm nichts an. Er scheint ein bestimmtes Publikum im Auge zu haben, für das er schreibt, und sich wenig darum zu bekümmern, ob die nach absolut Neuem Lüsternen darüber die Achseln zucken und ihn der Vergangenheit zuweisen. Uebrigens lässt der Styl seiner Sachen erkennen, dass er mit der neueren deutschen Musik bis Schumann bekannt ist, denn es finden sich mitunter, obwohl sehr bescheidene und mehr zufällige Reminiscenzen an letzteren. Sein Sinn scheint aber durchaus auf das Klare und Einfache gerichtet, daher von den Schattenseiten der neueren Musik auf ihn nichts übergegangen ist. Eher könnte man zuweilen über allzu naive Züge verwundert sein und einen Nachklang aus entschwundenen Zeiten zu vernehmen glauben. Mitunter wieder verschmilzt die neuere Melodik in seinen Sachen recht glücklich mit der Wohlordnung und dem Wohlklang des classischen Styls.

Der Eindruck, den diese Compositionen in Deutschland hervorzubringen geeignet scheinen, dürfte daher ein verschiedener sein. Diejenigen, welche ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Merkmale eines »persönlichen Styls« richten, auf »neue Errungenschaften« und wie diese Schlagworte alle heissen, werden von ihr wenig Aufhebens machen können. Diejenigen dagegen werden eher befriedigt sein, welche vor Allem auf hübsche Melodie, Klarheit des Satzes und der Form sehen. Diejenigen aber, welche nicht der Meinung sind, die Erstlingswerke eines Componisten müssen strotzen von himmelstürmenden Ideen oder absichtsvollen Verletzungen altbewährter Regeln, und welche bei so niedrigen Opuszahlen noch auf eine Weiterentwicklung des Componisten rechnen, werden sich bei der Beurtheilung etwas vorsichtig verhalten und gerne zuwarten, ob derselbe sich etwa noch vertieft und vervollkommnet.

Giebt man es auf, unserem holländischen Componisten ein entschiedenes Horoskop zu stellen, und hält sich einfach an das Vorliegende, so möchte man wohl den vierhändigen Stücken vor den Liedern den Vorzug geben. Bei absoluter Anspruchslosigkeit enthalten sie recht ansprechende freundliche Elemente. Die Harmonik ist zwar sehr einfach, aber nicht gerade arm, wenigstens bei weitem nicht so arm, wie man sie in Salonstücken findet, und der gute Musiker ist überall zu erkennen. Wüsste man, welcher Absicht oder welchem speciellen Zweck sie ihre Geburt verdanken, ob sie nämlich etwa für bestimmte Persönlichkeiten, etwa Schüler, geschrieben sind, so würde sich ein bestimmterer Maassstab der Beurtheilung anlegen lassen. Legt man den rein componistischen an, so scheinen, um Einzelnes zu erwähnen, die Begleitungsformen von Nr. 1 etwas gar zu bequem:



Nr. 2 muss man als ein recht zartes und harmonisch-hübsch geführtes Stück bezeichnen. Das Thema von Nr. 3 will zu wenig sagen und klingt im Forte eigentlich unschön, dagegen in Nr. 4 das Thema mit seinem stockenden und allmälig in melodischen Fluss kommenden Anfang bei hübscher Begleitung ein sehr artiges Stück giebt. Nr. 5, ein Allegro marziale, ist unter den schnellen Stücken das reichste; das Thema klingt an Schumann an, wird aber ziemlich selbständig und recht wirksam durchgeführt. Nr. 6 hat im Thema eine starke Reminiscenz an ein Haydn'sches Symphonie-Finalthema, erhält aber durch die Begleitung allerdings eine veränderte Färbung.

Zu den Liedern übergehend, wird man den rechten Standpunkt zu ihrer Beurtheilung dann finden, wenn man sie als zwischen dem eigentlichen Volksliede und dem modernen Kunstliede in der Mitte stehend betrachtet. Für das Volkslied sind die Melodien zu wenig in das Ohr fallend, und würde sich dafür nur die Form des Strophenliedes eignen, welche aber hier nicht durchgängig angewendet ist. — Für das Kunstlied sind die Texte zu naiv, und die harmonische Begleitung des Claviers nicht selbständig und reich genug. Nun sind wir der Meinung, dass Halbheit hier wie überall nicht zu loben sei, und glauben, dass der Componist sich entschieden mehr an die einfache Form des Volksliedes hätte halten und das Durchcomponiren, sowie gewisse Effektmittel hätte vermeiden müssen, wollte er anders seinen Texten getreu bleiben, und Tonbilder von einheitlicher Stimmung hinstellen. So wissen wir nicht, warum Nr. 1 in Op. 9 nicht einfach eine Wiederholung derselben Melodie bringt. Dieselbe wäre weit eindringlicher geworden, hätte Nicolai im 8. Takt derselben auf der Tonika geschlossen, und den folgenden Text derselben Melodie zugetheilt. In Nr. 2 scheint uns der Gegensatz von Dur und Moll keineswegs nöthig, er zerstört im Gegentheil die Einheit der Empfindung, welche auch im Gedicht durch die Worte »es muss geschieden sein« und »die Liebe wird nicht schwinden« nicht aufgehoben ist. Der Liedercomponist muss in solchen Fällen einen Ton zu finden wissen, der sowohl die schmerzliche wie die tröstliche Seite in sich verbindet. Eine harmonische Ungeschicklichkeit müssen wir bei diesem Liede noch erwähnen; wir meinen den $\frac{6}{4}$Akkord im 3. Takte des Satzes. Nr. 3 ist dagegen ein echtes »Lied« von zwei Strophen, bei welchem nur nicht verschwiegen werden darf, dass ein Schumann'sches Ritornell den melodischen Kern geliefert hat. Nr. 4 hat eine sehr ansprechende, sinnig einfache Melodie, die nur leider harmonisch etwas überladen ist und durch unnöthigen Taktwechsel gestört wird. Einheitlicher und der Gattung entsprechender sind die beiden letzten Lieder dieses Hefts. So auch das erste Lied des zweiten Heftes, welches durch seine schlichte und

doch ausdrucksvolle Melodie sich sofort der Sympathie des Hörers bemächtigt. In Nr. 2 wäre wieder die Beibehaltung derselben Melodie zum 2. Vers bei einiger Veränderung der declamatorisch-rhythmischen Eintheilung vorzuziehen gewesen. Im 3. Liede konnte der Aufschwung am Schluss durch weniger materielle Mittel und ohne Taktwechsel erreicht werden. Ein echter Herzenston klingt uns aus der Stelle vom 16. Takt an in Nr. 4 entgegen; sonst ist das Lied auch nicht ganz einheitlich geworden. Der Uebergang von C nach Des in Nr. 5, bei gleichzeitig veränderter Rhythmik der Begleitung, ist zu heftig und geht »auf Effekt«. Der Gegensatz von Moll und Dur im letzten Liede endlich hätte unseres Erachtens auch vermieden werden sollen, und der Grundfehler in den meisten der besprochenen Lieder scheint eben der zu sein, dass der Componist auf Gegensätze ausgeht, statt die im Texte leichtlich angedeuteten im musikalischen Ausdruck in Eins zusammenzufassen. Denn hierin liegt der Grundunterschied der Arie vom Liede.

Bei künftigen Liedereditionen möchte der Componist wohl gut thun, die Correctur von einem der deutschen Sprache Kundigen durchsehen zu lassen. In den vorliegenden finden sich viele holländische Bildungen im deutschen Text, z. B. Myn Liebchen statt Mein Liebchen, Vöghel statt Vögel und dergl.

Miscellen.

Biographisches.

Ueber Josef Mayseder brachten die Wiener »Recensionen« in Nr. 48 eine Charakteristik, der wir Folgendes entnehmen:

Ein musikalischer Charakterkopf, dessen Eigenthümlichkeit nicht leicht begriffen werden kann, wenn man ihn nicht in nächster Nähe gesehen. Ein Charakterkopf, in mancher Beziehung so klar und schlicht in die Welt blickend, dass man ihn auf den ersten Blick weg zu haben glaubte, — und doch wieder so merkwürdig widerspruchsvoll in seinen künstlerischen und menschlichen Eigenschaften, dass man nicht leugnen konnte, vor einem ungelösten psychologischen Räthsel zu stehen. Wer ihn sah, ohne ihn zu kennen, oder in Gesellschaft mit ihm verkehrte, der hätte den unscheinbaren alten Herrn für ein gleichgiltiges Mitglied der ehrsamen Zunft »Gevatter Schneider und Handschuhmacher« gehalten; wer mit ihm sprach, und auf Alles, was man ihm sagte, fast nur ein freundlich zustimmendes Lächeln, eine immer schon bereite Versicherung: »ja, ja, das hab' ich mir auch gedacht, ganz meine Meinung« zurückerhielt, der musste ihn für geradezu unbedeutend erklären, und wer seine Aengstlichkeit im menschlichen und künstlerischen Verkehr erlebt hatte, der hielt Mayseder ganz sicherlich für den Erzrepräsentanten des Wiener musikalischen Philisterthums.

Sobald aber der kleine, stille, ängstliche Mann sein Instrument in Händen hatte, sobald seiner Geige heller Ton erklang, da vergass man des Mannes, um nur des Künstlers zu gedenken, des Künstlers, dem vielleicht immerhin noch hie und da ein kleines Zöpfchen vom alten Wienerthume anhing, der aber dabei ein Geiger ersten Ranges war, dessen Leistungen auf diesem Felde, volltönend, wohllautverbreitend, rund und fertig wie alles künstlerisch Vollendete, die lauschende Zuhörerschaft anlächelten!

Mayseder's Ton war nicht überwältigend gross, aber voll, rund und glockenrein, seine Technik von tadelloser Sauberkeit und von jener unfehlbaren Sicherheit, die alles einmal Unternommene fehlerfrei ausführt, weil sie nicht unternimmt, was sie nicht ausführen zu können überzeugt ist. Seine Auffassung war nicht nur immer schlicht, einfach, natürlich, von jeder Manierirtheit völlig frei, sondern auch von einer edlen Wärme getragen, von einer unnachahmlichen Grazie beseelt, die man ihm nach seinem Aussehen und Benehmen nicht zugetraut hätte.

Mayseder's Wirksamkeit hat sich niemals über die Grenzen Oesterreichs, kaum über den Wiener Linienwall erstreckt. In Wien jedoch war diese Wirksamkeit eine vollgiltige, unbestrittene. Zur Zeit des Wiener Congresses und mehr noch in den zwanziger Jahren trat er häufig als Concertspieler, theils allein, theils im Vereine mit dem beliebten Violoncellisten Merk oder mit dem vielgenannten Guitarre-Virtuosen Giuliani vor die Oeffentlichkeit. Damals componirte er eine grosse Anzahl graziös-brillanter Solostücke, Trios, Quartette mit Clavier, Variationen, Serenaden etc. In der zweiten Hälfte seines Lebens wirkte Mayseder, der sich immer ängstlicher von der Oeffentlichkeit abwandte, nur mehr als erster Geiger der kaiserlichen Hofkapelle, als Solospieler in Oper und Ballet und als Quartettspieler in Privatkreisen. Im Quartettfache hatte er sich frühzeitig unter Schuppanzigh's Führung einen reinen, edlen Styl angeeignet, der, in Verbindung mit seinen natürlichen künstlerischen Eigenschaften, ihn vor allem zur vollendeten Wiedergabe der Haydn'schen Quartette befähigte. Hierin war und bleibt er allen, die ihn gehört, ein unerreichtes Muster. Zunächst daran schliesst sich sein Vortrag der eigenen, dann der Spohr'schen, Mozart'schen und der ersten Beethoven'schen Werke. Für den »späteren« Beethoven fehlte ihm Grösse und Leidenschaftlichkeit, mitunter der rechte Schwung im Ausdruck, für den »spätesten« Beethoven auch Neigung und Verständniss. Von neueren Componisten spielte er Mendelssohn, aber wohl nicht sonderlich gern; neuere Sachen in's Leben einzuführen, war er nicht der Mann. Sein Vortrag alter Sachen, vor Allem aber wie gesagt Haydn's, übte eine wohlthuende, erquickliche, künstlerisch reinigende Wirkung.

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* In allen Schichten der Frankfurter musikalischen Bevölkerung regt es sich bereits; Concerte folgen auf Concerte, und wer sie alle besuchen und über alle berichten wollte, müsste eben absolut nichts Anderes zu thun haben. Es ist ein wahres Glück, dass gar manche darunter sind, über welche ein Bericht ohne gar zu grossen Schaden für Mit- und Nachwelt entbehrt werden kann.

Frau Schumann, die uns seit einigen Jahren regelmässig mit ihrem Spiele erfreut, hat auch dieses Jahr in zwei Soiréen Alle entzückt, die auf ächte Virtuosität halten. In der ersten, am 25. October, hörten wir von ihr: Trio, Op. 122, von A. Schmitt, Trio, Op. 70, Es-dur, von Beethoven, Scherzo a Capriccio von Mendelssohn und kleinere Stücke von R. Schumann. Frau Konewka-Martin, eine Frankfurterin, die sich nach längerer Abwesenheit nunmehr als Gesanglehrerin in ihrer Heimath niedergelassen, trug eine Arie aus »Gazza ladra« und die bekannte Kirchenarie von Stradella vor. Ihre Stimmmittel sind von Natur nicht erheblich, doch besitzt die Dame gute Schule und ist sehr musikalisch. Sie ist auch, nebenbei bemerkt, von der Musikschule dahier als Gesanglehrerin acquirirt worden. In der zweiten Soirée trug Frau Schumann das Es dur-Quintett ihres Gatten, die C moll-Variationen von Beethoven, die A dur-Sonate (für Pianoforte und Violine) von Mozart und kleine Stücke von Th. Kirchner und Chopin vor. Die Gesangsvorträge hatte ein Frl. Wiesemann übernommen, ohne besonderen Anklang zu finden. Dass sie das Mozart'sche »Veilchen« nicht verunzierte, soll ihr ausdrücklich zum Lobe angerechnet werden, denn ich habe diesen Juwel unter den Liedern von wirklichen Gesangesgrössen schon schändlich misshandeln hören. Den

Glanzpunkt in beiden Soiréen bildete für mich das Schumann'sche Quintett, das ich jedenfalls in ähnlicher Vollendung noch nicht gehört. Die Herren Straus, R. Becker, Dietz und Brinkmann waren dabei die würdigen Genossen der Pianistin. Dass Letztere auch in allen andern Vorträgen eminente Technik, Feuer und Styl zeigte, wem sollte ich das erst noch sagen? Und wenn ich andererseits sagen wollte, dass ich das Tempo einiger Stücke (des Mendelssohn'schen Capriccio und des Schlusssatzes im Trio von Beethoven und in der Sonate von Mozart) für viel zu schnell halte, sowie, dass ich keinen Nutzen des häufigen Pedalgebrauches bei Beethoven einsehe, — was würde das helfen? Würde Frau Schumann es deshalb in Zukunft anders machen? — Also schweige ich lieber stille davon! —

Das zweite Concert des Museums wurde mit einer für uns neuen Symphonie von Haydn, in D-moll, eröffnet. Der zweite Satz derselben zeichnet sich durch pathetischen Schwung, der letzte durch eine seltsame, nah an's Komische grenzende Lustigkeit aus; die Hervorsuchung grade dieser Symphonie dürfte jedoch erst Berechtigung haben, sobald noch ein halbes Dutzend anderer desselben Meisters uns wiedergegeben sind. Die Gesangesvorträge des Fräulein Euphrosyne Parepa aus London bestanden aus denselben Arien aus Samson, Zauberflöte und Schwur, welche die Dame allerwärts gesungen. Ihrem Stimmumfange und ihrer Bravour wurde reicher Beifall gespendet, doch vermisste man in der Höhe die Reinheit der Intonation. Als sie gerufen wurde, sang sie am Flügel noch ein (ungarisches, polnisches, schwedisches oder was für ein?) Lied, mit unarticulirten Naturlauten vermischt, so dass ich mich zuweilen umsah, in welchen Räumlichkeiten ich mich denn wohl befinde? Ob wohl Frl. Parepa glaubte, sich hiermit noch auf dem Gebiete der Kunst zu bewegen? Das Fach der Concertmusik war durch Frau Schumann bestens vertreten; dieselbe spielte Beethoven's Eroica-Variationen und Mendelssohn's G moll-Concert, den Schlusssatz des letzteren freilich in so kolossalem Tempo, dass . . . . ja so! ich vergesse, dass ich Nichts sagen wollte. Den Schluss bildete die Ouvertüre, Op. 124, von Beethoven. Das dritte Concert begann mit der Suite von Lachner. Es ist zu billigen, dass uns dies Werk, welches voriges Jahr zum ersten Male hier gehört worden, wiederholt vorgeführt wurde; es zählt jedenfalls zu dem Bedeutendsten, was nach Schumann von Orchestermusik geschrieben wurde. Die Gesangsleistungen hatte für diesen Abend Herr Bodo Borchers vom Hoftheater zu Wiesbaden übernommen; er besitzt eine schöne, doch etwas ungleiche Stimme und befriedigte im Vortrage der Lieder von Schubert und Schumann mehr als in den Arien von Méhul und Mozart. Während Schumann's Lieder hier vollständig festen Fuss gefasst haben, will's den Instrumentalwerken dieses Meisters nur schwer gelingen, sich einzubürgern. Die Phantasie für Violine, von L. Straus sehr schön vorgetragen, sprach nur wenig an; während Mozart's Concertante für Violine und Viola (Straus und Ernst Welker) allgemeinen Beifall errang; gleichwohl zähle ich letzteres Werk entschieden zu den schwächeren des grossen Meisters. Die Ouvertüre zu Ruy Blas von Mendelssohn beschloss den Abend. Der vierte begann mit der Pastoralsymphonie. Die Auffassung derselben von Seiten des Herrn Director Müller schien mir besonders glücklich. Herr Hugo Heerman aus Baden zeigte sich in einem Concert von Spohr (Nr. 11, G-dur) und in einer Phantasie von Vieuxtemps als gewandter Violinspieler mit schönem Ton. Seine Schwester trug auf der Harfe einige nichtssagende Stücke von Godefroid vor, erntete aber reichen Beifall für ihre fertige Leistung auf dem undankbaren Instrumente. Der Gesang war diesmal durch Frauenchöre vertreten. »Gott in der Natur« war der erste dieser Chöre. Es wollte mir doch nicht einleuchten, warum unser Schubert nicht die Männer theilnehmen lässt am Lobe Gottes. Die Gesänge für Frauenchor mit Hörner- und Harfenbegleitung von Johannes Brahms fand ich poetisch und interessant (»Gesang aus Fingal« und »der Gärtner«); das Publikum blieb ziemlich gleichgültig; es hatte sich wahrscheinlich unter der »Harfenbegleitung« noch allerlei Kunststücke des Frl. Heerman vorgestellt, um die es dann freilich betrogen war. Uebrigens bin ich der Meinung, dass »der Gärtner« nur von einer Stimme mit Clavierbegleitung gesungen werden sollte, während mir bei dem nordischen Liede die Brahms'sche Weise sehr treffend scheint. Zum Schlusse hörten wir, und zwar hier zum ersten Male, die Ouvertüre »Aus tausend und eine Nacht« von Taubert, welche wenig Anklang fand. —

Der Rühl'sche Gesangverein brachte in seinem ersten Concerte den Lobgesang von Mendelssohn. Die Festigkeit und Sicherheit der Intonation, welche diesen Verein sonst auszeichnen, sowie die Kraft und exacte Nüancirung, welche man hier gewohnt ist, machten sich diesmal nicht in gleichem Grade geltend. Dagegen ging die zweite Nummer, Cherubini's Requiem, ausgezeichnet.

Auch der Cäcilienverein hat seine Aufführungen bereits begonnen, und zwar mit Mendelssohn's Elias. Die Soli waren in den Händen der Frau Schäfer-Hoffmann aus Wiesbaden, Frl. Schreck aus Bonn und der Herren Bodo Borchers aus Wiesbaden und Karl Hill von hier. Alt- und Bass-Solo zeichneten sich besonders aus. Der Chor war trefflich studirt, und Hr. Müller verdient um so mehr Anerkennung, als bei einem bedeutenden Zuwachse an neuen Mitgliedern, welchen der Verein in jüngster Zeit erhielt, das Einstudiren des grossen Werkes nicht geringe Schwierigkeiten bot.

Herr L. Straus hat mit seinen Genossen Dietz, Welker und Brinkmann abermals einen Quartettcyclus eröffnet. Die Herren verstehen es, interessante Programme zu machen. Ihre drei ersten Quartettsoiréen haben uns Folgendes gebracht: Quartette von Haydn (B-dur, Op. 71), Mozart (D-dur, Nr. 7), Beethoven (D-dur, Op. 18, C-dur, Op. 59 und B-dur, Op. 130), Schubert (B-dur, aus dem Nachlasse) und Cherubini (Es-dur); ferner Quintett von Schubert (C-dur, Op. 163) und Oktett von Gade (F-dur, Op. 17). Unter den weniger bekannten Stücken trug das Schubert'sche Quintett und das Cherubini'sche Quartett den Preis davon, während das nachgelassene Quartett Schubert's so wenig der Weise dieses Meisters gleicht, dass man eher auf Haydn rathen möchte. —

Herr Henkel, im Verein mit Herren R. Becker und Siedentopf, hat bereits zwei Matinéen veranstaltet. Die erste derselben brachte Mozart's Trio in E, ein Trio von Volkmann in B-moll und die schönen, selten gehörten Variationen von Beethoven über »Schneider Kakadu«. Die zweite bot neben einem Trio in E von Haydn eine Sonate für Clavier und Violine von Bach und Schumann's Quartett in Es. Leider war ich beizuwohnen verhindert und muss mich deshalb mit dieser Aufzählung begnügen.

Leipzig, 4. Decbr. β. Im 4. Euterpe-Concert am 1. d. M. hatte Herr von Bülow, der zur Veranstaltung seiner 2. Soirée für Claviermusik anwesend war, an Stelle des Herrn Blassmann die Direction übernommen, und wir können leider nicht behaupten, dass dieser Umstand von günstigem Einfluss auf das Orchester gewesen wäre; abgesehen von den hergebrachten Mängeln in den Leistungen der Instrumentalisten, vermissten wir dieses Mal auch die bisher gewohnte in der Hand des Dirigenten liegende Präcision der Tempi. Am wenigsten trifft dieser Vorwurf indessen die Wiedergabe der C moll-Symphonie von Haydn, die verhältnissmässig noch die beste des Abends war, und an der wir nur einige auffallende Fehler der ersten Oboe im letzten Satze auszusetzen hatten. Uebrigens freuten wir uns, das seiner Zeit von neudeutscher Seite sehr geschmähte

Werk auch einmal in diesen Räumen und unter Leitung eines Anhängers dieser Schule zu hören, wie wir denn gern den Fortschritt, wo er uns entgegentritt, anzuerkennen bereit sind. Herr Blassmann trug das Es dur-Concert von Beethoven sehr befriedigend vor, obgleich er mit der unsichern Begleitung des Orchesters zu kämpfen hatte, das unter Anderm das erste Thema in dem langsamen Tempo eines Grabgesanges anstimmte, sich später allerdings in das richtige hineinfand. Das feine, geistvolle Spiel des genannten Herrn fand allgemeinen Beifall. Weniger erfreulich war für uns das Anhören des Liszt'schen Concerts Nr. 2 A-dur. Gab uns dasselbe auch von Neuem Gelegenheit, die Virtuosität des vortragenden Herrn Blassmann zu bewundern, so steht es doch als Composition in so entschiedenem Widerspruche mit den Ansprüchen, die wir an ein Concert machen zu dürfen uns berechtigt glauben, dass wir die Vorführung desselben als einen entschiedenen Missgriff betrachten müssen. Ein Concert verlangt prägnante Themen, und in demselben Maasse wie jede grössere musikalische Kunstform interessante Arbeit; das virtuose Element, hier allerdings am Platz, darf nicht als Selbstzweck erscheinen, sondern muss, ohne dem geistigen Gehalt Abbruch zu thun, durch dessen Anlage motivirt, bedingt erscheinen. Ein Haupterforderniss ist ferner, dass die Orchesterbegleitung das Soloinstrument nie zudecke. Das vorliegende Concert erfüllt nun die ausgesprochenen Bedingungen in keiner Weise. Es ist nur virtuos und lärmend, und vermag trotz eines unverhältnissmässigen Mittelaufwandes nicht zu interessiren. Von musikalischer Form ist wenig zu bemerken, ein Gedanke reiht sich dem andern ganz willkührlich an, bald sind es gehaltlose Passagen im Clavier, bald rauschende Tutti, dann wieder eine Cantilene von irgend einem Ripien-Instrument vorgetragen, zu der das Clavier abgenutzte Begleitungsfiguren bringt, und wenn wir von Gedanken reden, so ist das ein Euphemismus; solche, die sich wirklich als Themen darstellen und erkennen lassen, die klar ausgesprochen sind, haben (man hat in Liszt's Werken häufig zu dieser Bemerkung Veranlassung) den Charakter des Unbedeutenden, Bekannten, selbst Trivialen. Wo die Phantasie aber einen höheren Flug nimmt, wo absolut etwas Geistreiches, Originelles erscheinen soll, da wird mit dem Eintreten der gerühmten genialen Formlosigkeit die Sache ganz unverständlich und unklar. Das ist ein Brüten in chromatischen Gängen, ein Herumschweifen in fabelhaften Tonstufen, dazu ein Erklingen der immer mit Geschick ausgesuchten unnatürlichsten Harmonien! Stellt sich dann gar das ein, was man bei Andern Contrapunctik nennt, so ist der Zuhörer verloren. Jeder rhythmische, jeder harmonische Anhaltspunkt fehlt, denn die unbegrenzte Herrschaft des den Herren so dienstfreundlichen »Durchgangs« hat begonnen, es ist eben Alles Durchgang geworden. Dies letztere bestätigt sich zum Theil auch in einem neuen Werke, einer Ballade für Orchester von H. von Bülow, nach der Uhland'schen Dichtung »des Sängers Fluch«. Wie man sieht, ein Stück Programmmusik, und hier sei es einmal klar und bündig gesagt, wir sprechen letzterer aber auch jede künstlerische Berechtigung auf das aller Entschiedenste ab und zwar aus folgenden für uns maassgebenden Gründen. Die Musik an sich ist nicht im Stande, Begebenheiten und Stimmungen zu schildern, wohl aber kann sie solche enthalten, resp. erwecken. Dies scheint paradox, scheint aber eben nur so. Der Componist kann in seinen Schöpfungen alle möglichen Stimmungen hineinlegen, er kann in so fern auch Begebenheiten schildern, als er den geistigen Eindruck, den diese auf ihn oder Andere hervorzubringen im Stande sind, auf sich einwirken lässt, resp. sich assimilirt und in der dann entstehenden Stimmung schreibt. Der Zuhörer kann von der Stimmung, in welche die Musik ihn versetzt, auf Begebenheiten schliessen, welche bei ihm denselben Eindruck hervorbringen würden; kann, sagen, wir, denn es ist dies eine reflectirende Thätigkeit, der sich unserer Ueberzeugung nach nur die Wenigsten beim Anhören von Musikwerken hingeben werden. Aber sowohl das, was der Componist hineinlegt, wie das, was der Zuhörer heraushört, wird stets vollkommen subjectiver Natur, und daher in jedem einzelnen Auffassungsfalle etwas Anderes sein, es müsste denn der Musiker nach einem sehr ausführlichen Programme componirt und jeder Zuhörer dieses in Händen haben. Wer aber dann noch glaubt, dass ein so entstandenes und so genossenes Werk ein musikalisches Kunstwerk sei, dem man als Gattungs-Namen den der »Programmmusik« etwa beilegen könnte, der irrt sich, wir haben es in diesem Falle, allerdings in gewisser Beziehung verhüllt, mit einem anerkannt sehr untergeordneten Genre zu thun, für das es längst einen berechtigt hergebrachten Namen giebt, und wir können uns nur darüber wundern, dass man bei solchen Werken so lange hat übersehen können, was sie eigentlich waren: Melodramen nämlich. Welchen Werth nun die Composition des Herrn v. Bülow als Melodram hat, wollen wir nicht beurtheilen, uns vielmehr dem Werke gegenüber auf den Standpunkt stellen, zu dem die Aufführung desselben auch allein berechtigt, auf den rein musikalischen; und da machen wir gleich einen Anspruch, den das Werk nicht genügend erfüllt, wir wollen eine klar ausgesprochene, consequent durchgeführte Form, ohne die sich, wir wiederholen es, kein Kunstwerk denken lässt. Wir denken hierbei durchaus an keine specielle, wir sind keine Fetischanbeter des »Ewiggestrigen«, wie es jetzt häufig ausgesprochen wird. Genügen dem Componisten die hergebrachten Formen nicht, wohlan, er erfinde neue und wir werden das als etwas höchst Geistreiches anerkennen, nur versuche man nicht uns zu überreden, Formlosigkeit sei auch eine Form. Sophismen sind keine Argumente. Die Ballade beginnt mit einem marschartigen Thema, das nach einem trioartigen Durchführungstheil, in welchem eine kleine Schumann'sche Phrase eine nicht unbedeutende Rolle spielt, sich verändert wiederholt. Bis hieher ist Alles verständlich und wenn auch nicht immer schön, doch ganz interessant. Was nun aber folgt, entzieht sich factisch der musikalischen Beurtheilung, man müsste sonst immer Perioden von 4 Takten jede einzeln für sich betrachten und analysiren. In der Harmonie und Orchesterbehandlung findet sich viel Wagner wieder, dann sind, wir meinen zwecklos, blosse Lärminstrumente: Triangel, grosse Trommel, Becken, häufig zur Verwendung gekommen. Ein arger Missbrauch wird auch mit dem Blech getrieben, für das Euterpeorchester nun gar verhängnissvoll. Die Aufnahme war eine sehr laue. Die darauf folgende Ouvertüre zu Ali-Baba von Cherubini schloss das Concert und wurde befriedigend wiedergegeben.

Wir hätten noch über den zweiten Abend für ältere und neuere Claviermusik zu berichten. Das von Herrn von Bülow gewählte Programm bot: 1) Chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach. 2) Dritte grosse Sonate. Op. 14 (F-moll) von R. Schumann. 3) »Metamorphosen«. Op. 74 Nr. 3 von J. Raff. 4) Concertphantasie über Motive aus Meyerbeer's Hugenotten von F. Liszt. 5) a. Gigue G-dur von Mozart; b. Gigue B-dur von Händel; c. Bourrée A-dur von J. S. Bach. 6) Sonate appassionata Op. 57 von Beethoven. Wieder spielte der Concertgeber sämmtliche Nummern auswendig, und wir würden ihn zu den berühmtesten Mnemonikern zählen, spielte ihm sein Gedächtniss nicht zuweilen böse Streiche, für die dann der Hörer zu büssen hat. Für die selten gehörte Schumann'sche Sonate waren wir Herrn von Bülow sehr dankbar, nur nahm er uns das Tempo des letzten Satzes etwas, das des Scherzo's um das Doppelte zu rasch. Die Beethoven'sche Sonate hätte ein tieferes geistiges Eingehen wohl verdient. Am meisten waren wir mit der Wiedergabe der chromatischen Phantasie und Fuge einverstanden.

— 11. Dec. *S. B.* Nachträglich haben wir noch über die

am 4. Dec. stattgehabte dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause zu berichten. Auch hier war es Frau Clara Schumann, welche den Abend zu einem besonders genussreichen machte und zwar durch den Vortrag des zweiten (Fdur-) Trio's von Schumann (mit den Herren David und Lübeck), wohl unbedingt des schönsten der drei Trio's, die er geschrieben hat; dann durch das hinreissend schwungvolle Spiel der Cmoll-Variationen von Beethoven. Ausser diesen beiden Vorträgen, die das anwesende Musikpublikum Leipzig's elektrisirten, wurde erstens eine Novität aufgeführt, und zwar ein Sextett für 3 Violinen, Viola und 2 Violoncelle (Manuscript) von einem noch sehr jungen Berliner Componisten Ernst Rudorff. Erschien uns der erste Satz etwas monoton durch zu gleichartige und langgestreckte Perioden, so gewann dagegen der zweite Satz (Variationen) unser Interesse durch Reichthum an schönen Bildungen und harmonische Feinheit. Auch der letzte Satz gestaltet sich lebendig. Vieles enthält diese Composition freilich, was den Aufwand von 6 Stimmen unnöthig erscheinen lässt, und auch in vier Stimmen darzustellen war. Doch wollen wir dem schönen Talent des Componisten alle Anerkennung zollen und auf seine weitere Entwicklung bauen. — Zweitens wurde von unserer ersten Künstlergesellschaft Schumann's A dur-Streichquartett sehr schön gespielt; das Adagio dieser Composition nähert sich an Inhalt und ausgeprägter Form Beethoven bis auf einen Schritt; weiter von solcher Vollkommenheit stehen die andern, besonders der erste Satz. — Zu erwähnen ist noch, dass im Sextett die Herren Bolland und Pester in entsprechender Weise mitwirkten.

Das Programm des gestrigen neunten Abonnement-Concerts war so, wie wir es eigentlich grundsätzlich wünschen müssen: es enthielt wenige, aber nach Umfang und Intention inhaltsvolle Nummern. Freilich sind zwei Symphonien, ein ganzes Concert und eine Ouvertüre wieder ein wenig zu viel Musik. Doch würde man das sicherlich weniger empfunden haben, wäre das Violinconcert von Molique, welches Herr Concertmeister Dreyschock spielte, bedeutender und anregender gewesen. — Man begann mit Gade's Bdur-Symphonie, diesem reizenden, an schönen Farbentönen und edler Melodik so reichen Werke, das freilich, als Symphonie betrachtet, trotz alledem deshalb keinen Fortschritt der Gattung bekundet, weil der Styl derselben nicht mehr der wahrhaft symphonistische ist, sondern der Styl der leichter geschürzten Ouvertüre oder der malenden Pantomimen-Musik. Molique's Concert (Nr. 5, A-moll) wurde von Herrn Dreyschock mit angenehmem Ton und viel Zartheit, aber nicht mit jener Energie und Sicherheit gespielt, welche über den Eindruck der Mattheit, den die Composition macht, hinwegzuhelfen vermöchte. Er erntete jenen freundlichen Beifall, den unser Publikum seinen bescheidenen und fleissigen Künstlern gerne zollt. Ueber die Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn, die dritte Concertnummer, brauchen wir hier blos zu sagen, dass sie vom Orchester mit der gewohnten Virtuosität ausgeführt wurde. Auch die heroische Symphonie von Beethoven, welche den zweiten Theil des Concerts ausfüllte, ging beinahe tadellos. Nicht einmal bei der berüchtigten Hornstelle des Scherzo's wurde gegixt, was um so mehr überraschte, als unser erster Hornist in der letzten Zeit an auffallender Unsicherheit litt. Diesmal blies er so frisch und fest, als wäre gar keine Gefahr da gewesen.

Nachrichten.

Von Aloys Heimes in Wiesbaden erscheint und ist durch denselben oder durch C. A. Händel in Leipzig zu beziehen: Clavier-Unterricht durch Briefe, »nach einer neuen und praktisch bewährten Lehrmethode«. Laut Programm sind diese Briefe, von welchen uns die drei ersten vorliegen, besonders berechnet für Selbstunterricht; für Erzieherinnen; für Personen eines andern Lehrfaches; für junge Leute, die durch Berufsgeschäfte u. s. w. verhindert sind, sich an eine regelmässige Musikstunde zu binden; für Solche, die sich auf dem billigsten Wege Unterricht und Musikalien verschaffen wollen; für junge Lehrer und Lehrerinnen endlich, die sich eine feste Lehrmethode aneignen wollen. — Soweit das Unternehmen bereits vorliegt, kann man die Gründlichkeit und Zweckmässigkeit der Behandlung nur anerkennen. Ein bestimmtes Urtheil über das Ganze kann selbstverständlich jetzt noch nicht abgegeben werden.

Das Programm der zwei letzten Mozarteums-Concerte in Salzburg war folgendes: 1. Concert: Ouvertüre zur schönen Melusine von Mendelssohn, Adagio und Rondo aus dem E moll-Concert für Violine und Orchester von Ferd. David (Violine Herr David jun.), die Verschwornen, Oper von Fr. Schubert. — 2. Concert: Concert-Ouvertüre in D-moll von H. Schläger, Quartett mit Pianofortebegleitung aus dem Spanischen Liederspiel von R. Schumann, Beethoven's Es-dur-Concert für Pianoforte und Orchester (Pianoforte Frl. Binder), Concert in E-moll für Violine und Orchester von Mendelssohn (Violine Herr Nossek), Laudate Dominum für Sopransolo mit Chor und Orchester aus einer noch nicht veröffentlichten Vesper Mozart's, Einzugsmarsch und Chor aus den »Ruinen von Athen« von Beethoven.

Im 2. und 3. Concert des Breslauer Orchester-Vereins kamen folgende Werke zur Aufführung: Ouvertüre zu König Lear von Berlioz, zum Freischütz von Weber, Symphonie in C-moll von Haydn, Clavierconcert, componirt und vorgetragen von Fr. v. Bronsart, Clavierstücke von Bach, Chopin und Liszt. Ein edler Ritter, Herr Eugen von Blum, beglückwünscht in einer Musikzeitung das Publikum dieser Concerte wegen des geringen Beifalls, den es der Haydn'schen Symphonie trotz ihrer vorzüglichen Wiedergabe geschenkt.

Leipzig, 10. Dec. β. Vergangenen Sonntag war dem musikliebenden Publikum Gelegenheit geboten, sich nach einer Serie musikalischer Genüsse der verschiedensten Art (die vorhergegangene Woche war eine concertreiche gewesen) an dem Meisterwerke des frischesten und natürlichsten unter den Meistern, an J. Haydn's Schöpfung zu erquicken, die zum Besten hilfsbedürftiger Veteranen von der Singakademie unter Leitung des Herrn von Bernuth in der Thomaskirche aufgeführt wurde. Die Soli waren durch folgende Kräfte vertreten: Sopran: Frl. Melitta Alvsleben, Hofopernsängerin aus Dresden; Tenor: Herr Schild aus Solothurn, Bass: Herr Domsänger Sabbath aus Berlin. Besonders befriedigend war die Leistung der genannten Dame, einer sehr tüchtigen Sängerin, wo es auf Kraft, Reinheit, Coloratur ankommt, wenn wir letztere auch noch etwas leichter, beweglicher wünschen möchten. Nicht ganz so befriedigend ist die Tonbildung, der Ansatz; wir wollen nicht geradezu behaupten, dass letzterer scharf sei, verlangen aber von einer vorzüglichen Sängerin eine (sit venia dem gewagten Ausdrucke) unhörbare Tonbildung, der Ton muss eben da sein, ohne dass der Moment der Erzeugung sich von dem ferneren Forthalten desselben in der Klangstärke unterscheiden liesse, dies natürlich abgesehen von An- und Abschwellen. In der Tonbildung des Frl. Alvsleben hört man sozusagen die Mechanik der Kehle. — Die Herren Schild und Sabbath waren ihrer Aufgabe gewachsen und befriedigten, abgesehen von einiger Unsicherheit in der Tiefe bei letztgenanntem Herrn, sehr. Die Räumlichkeiten der Kirche waren überfüllt, ein neuer Beweis für die Anziehungskraft, welche grössere Vocal-Werke auf das hiesige Publikum ausüben, und für das Zweck- und Zeitgemässe eines Saalbaues, durch den die Möglichkeit vorzüglicher und häufiger Aufführungen von Werken dieser Gattung hergestellt würde.

— Der Gesangverein Ossian veranstaltete am 5. December eine musikalische Aufführung, in welcher auch Frl. Mary Krebs aus Dresden mitwirkte. Unter den von ihr gespielten Stücken befand sich auch eine Phantasie über Themen aus »Norma« von ihrem Vater, dem neben Rietz fungirenden sächsischen Hofkapellmeister C. Krebs.

— Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 12. Decbr.: »Er kommt, er kommt der starke Held« von Hiller. »Salvum fac regem« von Hauptmann.

Erklärung.

Da mein Name, wie ich von verschiedenen Seiten erfahren, mit den Musikreferaten eines hier erscheinenden politischen Blattes in Zusammenhang gebracht wird, so halte ich es für angemessen hiermit zu erklären, dass meine bisherige kritische Thätigkeit in Leipzig sich ausschliesslich auf die »Allgemeine Musikalische Zeitung« beschränkt hat.

Leipzig, 13. December 1863. **S. Bagge.**

ANZEIGER.

[259] Im Verlag von **Breitkopf und Härtel** wird im Januar nächsten Jahres erscheinen:

Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus

von

Joh. Seb. Bach

für das Pianoforte allein mit Beifügung der Textesworte

bearbeitet von

S. Bagge.

[260] ## Neue Musikalien.

Verlag von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Piano solo.

	fl. kr.
Dupont, A., 1r Allegro du Concerto en Fa mineur. Op. 11	2 42
Grau, D. de, Ange si pur, Romance de La Favorite. Op. 11 (für die linke Hand)	— 45
Hess, Ch., Caprice sur Stradella. Op. 78	— 45
—— Les Turcos, Fant. Pas redoublé. Op. 80	— 54
Jaell, A., Transcriptionen aus Rich. Wagner's Nibelungen Nr. 2. Die Walküre (Wotan's Abschied und Feuerzauber). Op. 121	1 30
Ketterer, E., Les Vêpres siciliennes. Fantaisie. Transcription. Op. 134	1 12
—— Rêve d'Enfant, Mélodie variée. Op. 135	— 54
Krüger, W., Stradella, Illustrations. Op. 118	1 24
Rummel, J., 2 Fantaisies sur l'op. La Forza del Destino. Nr. 1 und 2 à	1 —
Smith, S., Le Jet d'Eau, Morceau brillant. Op. 17	1 —
—— La Rosée du Matin, Morceau brillant. Op. 18	1 —
—— Plainte des Sylphes. Op. 20	— 54
—— Le Chant des Vagues, Morceau caract.	— 45
Stasny, L., La Pologne, Polka-Mazurka. Op. 98	— 36
Thalberg, S., Romance dramatique. Op. 79	1 —
Wallerstein, A., Nouv. Danses Nr. 189. Ball-Polonaise. Op. 177	— 27
Willmers, R., Souvenir de Klausenburg, Paraphrase sur un Air hongrois. Op. 106	1 24
Cramer, H., Potpourris à 4 mains. Nr. 68. La Reine de Saba de Gounod	1 30
Hünten, Fr., Morceau de genre sur un air de Ballet de Flotow à 4 mains. Op. 220	1 12
Ravina, H., Les Contemplations, gr. Etudes à 4 ms. Nr. 2. Les Mages. Op. 54	1 24
Wolff, E., Duo brillant sur des motifs de l'op. polonais »Verbum nobile« à 4 mains. Op. 254	1 24
Beyer, F., L'Alliance, Fantaisies brillant. à 6 mains. Op. 149. Nr. 1. Il Trovatore, Nr. 2. Don Juan, Nr. 3. Oberon . . à	1 24
Wolff, E., und **Vieuxtemps, H.,** Duo brillant sur Orphée de Gluck pour Piano et Violon	2 24
Alard, D., Les Maîtres classiques du Violon: Nr. 3. Tartini, Le Trille du Diable, Sonate pour Violon avec Piano	1 48
- 4. Leclair, Sonate VIme. Le Tombeau, pour Violon avec Piano	1 30
Garibaldi, G., Faust de Gounod, Fantaisie pour Flûte avec Piano. Op. 51	1 30
Bach, J. S., Passacaglia für die Orgel, arr. für grosses Orchester von H. Esser. Partitur	2 24
In Stimmen	4 48
Lyre française Nr. 959 bis 964 à	— 18
Wagner, Richard, Portrait, lithographirt nach Willich von Braun	1 48

[264] **von Stockhausen, Ernst.** 6 Lieder mit Pianoforte. 1stes Werk: Nr. 1, 3, 5 zu 5 Ngr. Nr. 2. 7 Ngr. Nr. 4. 4 Ngr. Nr. 6. 9 Ngr.

Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in **Hannover.**

[262] ## Musikalisches Weihnachtsgeschenk.

Im Verlage des Unterzeichneten ist soeben erschienen und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen

von **Ferdinand Hiller.**

Op. 106. Preis 4 Thlr.

Obige originelle und interessante Composition, die seit der kurzen Zeit ihres Erscheinens eine so überraschend grosse Verbreitung und Anerkennung der Kritik gefunden, wird gewiss bei ihrer brillanten Ausstattung den Liebhabern vierhändiger Claviermusik ein willkommenes Festgeschenk sein.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

[263] # G. F. HÄNDEL'S WERKE

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Rthl. Ngr.
Athalia, geistliches Drama aus dem Englischen von C. F. Crain. Clavierauszug	5 —
Empfindungen am Grabe Jesu. Oratorium. Partitur	2 —
Esther. Oratorium in deutscher Uebersetzung nach der Original-Partitur, nebst einem Anhang, herausgegeben von J. J. Maier. Clavierauszug	5 —
Esther. Oratorium. Chorstimmen	1 20
Sopran, Alt, Tenor I, Tenor II, Bass à	— 10
Der Messias nach W. A. Mozart's Bearbeitung. **Oratorium.** Partitur	8 —
Orchesterstimmen	8 —
Clavierauszug	5 —
Singstimmen	3 15
Der 100. Psalm: Jauchzet dem Herrn etc., für Solo, Chor und Orchester. Partitur	1 10
Clavierauszug	1 5
Singstimmen	— 25
Susanna, Oratorium (Nach der Ausgabe der Händelgesellschaft und mit Bewilligung derselben). Chorstimmen à 10 Ngr.	1 10
Variationen für das Pianoforte in Edur	— 8

☞ Streichquartett und Singstimmen werden in beliebiger Anzahl der Bogen zu 5 Ngr. abgegeben.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 23. December 1863. **Nr. 52.** Neue Folge. I. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Melodisch-contrapunctische Studien von J. Moscheles. — Berichte aus Wien und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Berichtigungen und Ergänzungen. — Anzeiger.

Melodisch-contrapunctische Studien.

Eine Auswahl von 10 Präludien aus J. S. Bach's wohltemperirtem Clavier mit einer hinzu componirten obligaten Violoncell-Stimme von J. Moscheles. Op. 137ª. Pr. 2½ Thlr. (**Dieselbe Auswahl mit einem hinzu componirten concertirenden zweiten Clavier.** Op. 137ᵇ. Pr. 3⅛ Thlr.) Leipzig, Fr. Kistner.

* Kritik wird nicht nur in Journalen und ästhetischen Theegesellschaften geübt; in einer oder der anderen Form tritt sie vielmehr der Kunst, wo und wie diese sich geltend machen mag, immer zur Seite, sie verfolgt sie in jeder Bewegung, auf jedem Schritt. So steckt schon in jeder Reproduction, die sich dem Kunstwerk in freier Auffassung gegenüberstellt, ein kritisches Element: der Vortrag eines Stückes durch einen Künstler, welcher weiss, was er will, wird zur lebendigen Kritik desselben — Referent z. B. würde sich viele Worte sparen können, wenn er dem Publikum der Allgemeinen Musikalischen Zeitung einige der obigen Präludien so vortragen könnte, wie sie ihm nach einigem Studium derselben vorschweben.

In diesem Sinne hört die kritische Bewegung auch den anerkannten Meisterwerken älterer Zeiten gegenüber nie völlig auf, so fest auch das Urtheil im Ganzen und Grossen darüber stehen mag: jede Zeit muss sich immer wieder dazu ihre Stellung zu geben wissen, d. h. sich den Werken und den älteren Auffassungen derselben gegenüber kritisch verhalten. Verschollene Werke, die den Zeitgenossen unzugänglich blieben, gewinnen so oft lange nachher plötzlich frisches, junges Leben, weil sich dieses erst dem schärferen Blicke der späteren Zeit offenbart; so verlieren andere Werke, welche ganze Generationen erbauten, mit einem Schlage ihren alten Reiz, sobald sich die kritische Atmosphäre geändert hat und sich nun Alles in andern Perspectiven darstellt. So wird es sich auch keine Zeit nehmen lassen, selbst in classischen Werken das bei Seite zu legen, was ihr als nur den Manieren vergangener Perioden oder den Kräften angepasst erscheint, die dem Componisten gerade zur Verfügung stehen mochten — trotz aller Proteste, welche die historische Schule, die Partitur in der Hand, dagegen erheben mag.

Wir räumen also der Kritik in diesem Sinne grosse Rechte ein, wir gestatten ihr, mit der Bildung ihrer Zeit, mit der Auffassung, welche diese gebietet, dem Kunstwerke zu nahen, und machen ihr nur zur Pflicht, mit Pietät, der grössten Sorgfalt, unter Aufbietung aller ihrer Kräfte, kurz auch mit kritischem Bewusstsein über das eigene Unterfangen dabei zu Werke zu gehen. Wir halten es z. B. nicht allein für unbedenklich, sondern geradezu für geboten, Werke, bei deren Aufführung die Componisten bekanntermaassen selbst die Orgel oder den Flügel zu Hülfe nahmen, um die Lücken ihrer Partitur zu ergänzen, nicht in der fragmentarischen Form der letzteren der Gegenwart vorzuführen. Zu dem alten Mittel, der Improvisation an der Orgel, würden wir nicht greifen können, selbst wenn auch Traditionen über solches Accompagnement bis auf uns gelangt wären, weil dies unseren kritischen Grundanschauungen widersprechen würde, wonach nichts Wesentliches am Kunstwerke dem Moment, d. h. dem Zufall überlassen werden darf, wonach vielmehr alles Detail in sorgfältiger Durchbildung sich dem Ganzen anzufügen hat. Für uns ist hier das passendste Auskunftsmittel eine discrete Instrumentirung, die die Intentionen des Originals und den Styl desselben bei jedem ihrer Schritte sorgfältig und gewissenhaft berücksichtigt. Eine solche Bearbeitung ist Nichts, als eine construirende Kritik der überlieferten lückenhaften Form; diese darf demgemäss mit künstlerischer Freiheit walten, wenn sie sich nur stets ihrer ganzen Verantwortlichkeit bewusst bleibt.

Bedenklicher ist ein solches Unternehmen schon, wenn das Original keine erweisliche Lücke bietet, mithin die Bearbeitung, sofern sie etwas ganz Fremdartiges hinzubringt, zur Umarbeitung wird. Hierher rechnen wir schon die Versuche Mendelssohn's und Schumann's, zu Compositionen Bach's, die dieser lediglich für eine Violine schrieb, eine Clavierstimme zu setzen. Hier sei nur das eine, nicht zu unterschätzende, Bedenken erhoben, dass solche Begleitung in Klangregionen führt, denen sich der Componist absichtlich ferne gehalten hat. Die tiefen Lagen der Geige, für sich so mächtigen und charakteristischen Klanges, werden in ihrer Wirksamkeit vollständig durch das Hinzutreten tiefer liegender Bässe alterirt: es ist nicht gleichgültig, ob man 8füssigen Ton für sich, sondern über 16füssigem erklingen lässt, der ganze Charakter eines Stückes kann wesentlich durch einen solchen Zusatz verändert werden. Violinspieler, die ihren Vortheil verstehen, werden sich ohne solches Accompagnement hören lassen, wenn es die Composition, wie jene Bach'schen, nicht allein gestattet, sondern wenn sie gerade ihrer ganzen Anlage nach darauf berechnet ist, Etwas für sich zu sein. Mendelssohn und Schumann wollten möglicher Weise Nichts, als höchst eigenthümliche Meisterwerke der Art unserer Zeit und den beschränkten Kräften der Mehrzahl der Violinspieler, die

nicht alle auf eigenen Füssen allein zu stehen vermögen, näher bringen — sollen die gesetzten Begleitungen wirklich kritische Zusätze sein, beabsichtigen sie einem vermeintlichen Mangel abzuhelfen, so wird sich doch sehr über das gute Recht derselben streiten lassen.

Von unzweifelhaft kritischem Charakter ist nun die oben aufgeführte Bearbeitung Bach'scher Präludien von Moscheles. Während von anderen Seiten allerlei kritischer Apparat betreffs verschiedener Lesarten des wohltemperirten Claviers zusammengetragen und über den Vorzug der einen oder anderen gestritten wird, hat Herr Moscheles auch mit allerlei ästhetischen Bedenken nicht zurückhalten wollen, die er gegen die Präludien dieses Werkes auf dem Herzen hat und die nun — allerdings nicht in einem kritischen Exposé — aber doch deutlich genug in den elegischen Klängen eines Violoncells in dem obigen Werke vor das Publikum treten. Das Werk hat freilich auch — seinem kritischen Charakter gemäss — eine Vorrede; die Violoncellstimme ist uns aber deutlicher und verständlicher gewesen, als die des Autors selbst. Ein Blick auf die Vorrede wird dieses bestätigen.

J. Moscheles nennt hier die Bach'schen Werke die »Grundpfeiler und Stützen aller Compositionen« und verwahrt sich gegen die Anmaassung, daran rütteln zu wollen. Er will die »herrlichen Präludien« den Laien und dem grösseren Publikum nur zugänglicher machen. Er beruft sich auf die oben erwähnten Fälle unerlässlicher Bearbeitung älterer Compositionen, den nothwendigen Ersatz veralteter Instrumente durch jetzt gebräuchliche, auch auf das Beispiel Mendelssohn's und Schumann's, deren schon erwähnte Begleitungen zu Bach's Violinsätzen er als einen Rahmen bezeichnet, dessen Goldschimmer den Effekt derselben erhöhe. Er erkennt an, dass die Fugen des wohltemperirten Claviers keine Note mehr oder weniger haben können, meint aber, dass es mit den anderen Instrumentalsätzen des grossen Meisters »anders stehe« — wie? wird nicht deutlich gesagt. Hierüber lässt sich die Violoncellstimme ausführlich aus, die Vorrede giebt nur den Wink, die hinzukommende concertirende Stimme solle den Präludien eine neue Charakteristik verleihen, eine moderne Färbung, concertirenden Effekt geben.

Eine neue Charakteristik? Soll dies andeuten, es fehle an einer alten ganz und gar, mit der Charakteristik sei den Stücken etwas ganz Neues gegeben? Oder soll nur neben die alte Charakteristik eine neue treten? Dies scheint die Meinung zu sein — aber, ist dies überhaupt möglich? Liegt das Wesen des Charakteristischen nicht gerade darin, ausschliesslich zu sein? Kann man auf doppelte oder gar sich widersprechende Weise charakteristisch in demselben Athem sein? Man kann charakteristisch verschiedene Stimmen zu einem Ganzen vereinigen, charakteristisch verschiedene Themen zu einander in Beziehung setzen, nur müssen sie sich alle gleichmässig der Eigenthümlichkeit des Ganzen fügen, nicht etwa diesem einen doppelten Stempel aufprägen wollen. Die Freiheit der Bewegung der Glieder wird durch die Richtung des Ganzen wesentlich beschränkt — man könnte daher wohl den Versuch machen, eine charakteristische Stimme zu irgend einer Composition zu schreiben, d. h. dieser Stimme in ihrer ganzen Haltung eine gewisse Selbständigkeit geben, will man aber damit dem Ganzen ein anderes charakteristisches Gepräge geben, so wird man damit das alte nothwendig zerstören oder mindestens in seiner charakteristischen Wirkung schmälern und hemmen müssen. Logischer Weise ist kein anderer Erfolg möglich — die vorliegende Bearbeitung bestätigt diese Wahrheit nach allen Seiten hin.

Das wohltemperirte Clavier ist uns nicht nur Grundpfeiler und Stütze aller Composition, sondern, was noch mehr heissen will, einer der Grundpfeiler allen ernsten und tüchtigen Musiktreibens, eines der Fundamente, deren eine tiefere musikalische Bildung gar nicht entbehren kann. Es ist nicht nur ein Studienwerk für Componisten, aus dem für die Zwecke derselben viel zu lernen wäre, sondern zugleich eine Fundgrube köstlicher, charakteristischer Compositionen, die in ihrer Art noch unübertroffen sind, welche dem Hörer Etwas geben, was er sonst nirgends finden kann. Wenn uns die spätere, anspruchsvollere Kunst, welche in allen Stimmungen und Leidenschaften der Seele umherwühlt, uns aus einem Extrem in's andere wirft, in ihren rhetorischen Effekten sich immer selbst zu überbieten sucht, welche es drängt, die concretesten Situationen zu malen, ohne dass sie doch je mit ihren Mitteln dies ihr Ziel vollständig erreichen könnte — wenn uns diese moderne Kunst mit allen ihren Anläufen ermüdet oder übersättigt hat, dann haben wir immer vor Allem zu jenem Werke des alten Meisters gegriffen, das ihm selbst ein Lieblingswerk seines Lebens gewesen ist, dem er sich immer wieder von Neuem zuwandte, worauf in Zeiten, in denen seine imposanteren Werke fast verschollen waren, sich sein Ruhm hauptsächlich gründete, woraus seine grössten Nachfolger vorzugsweise Belehrung und ihre Verehrung des Vorgängers geschöpft haben.

Es thut sich darin eine eigene, in sich geschlossene Welt auf, Bach hat hier das, was in seiner sonstigen Instrumentalmusik in breiterer, gewissermaassen redseligerer Art, in herkömmlicheren Formen ausgesponnen ist, in knapperer Weise zusammengestellt, in dem Werke die Summe seiner künstlerischen Ueberzeugungen niedergelegt. Er durchmisst hier alle Regionen des Ausdruckes, die ihn überhaupt interessirten: wir lernen hier seinen Sinn für anmuthig-heitere Bewegung, für graziöses Sichgehenlassen ebenso kennen, wie sein tiefsinnig grüblerisches Wesen, das sich in die abgelegensten Wege verliert. Jetzt zeigt er uns in behaglicher Breite, was für ihn Alles in einem unscheinbaren Thema liegt, welche Macht der Combination ihm zu Gebote steht, jetzt scheint er mit den Tönen zu spielen, jetzt bricht er wieder plötzlich ab, um in majestätischen, recitativartigen Wendungen zu schliessen. Er steht vor uns nicht nur als der unübertroffene Techniker, sondern als ein ganz eigenartiger Mensch, der die Dinge der Welt mit anderen Augen betrachtet, als alle anderen, und der es dadurch vermag, sie uns auch in einem anderen Lichte zu zeigen, als irgend einer seiner Vorgänger und Nachfolger. Er ist eine durch und durch in sich geschlossene Persönlichkeit, mit der Macht ausgestattet, Alles, was er berührt, sich zu assimiliren und dadurch in eigenthümlicher Weise umzubilden. Man mag sich fremdartig hin und wieder von dieser Empfindungsweise berührt fühlen, man mag die Weltanschauung, die aus diesen Tönen hervorzulugen scheint, nicht theilen — aber selbst der Abgeneigteste wird diesen Reichthum inneren Lebens, diese Unerschöpflichkeit künstlerischen Ausdruckes bewundern, sich unter die Herrschaft dieses gebieterischen Geistes, der sich selbst zu beherrschen weiss, wie wenige, beugen, in ihm ein unerreichtes Vorbild ächt künstlerischer, würdevoller Haltung verehren müssen.

Das Gebiet, in dem sich Bach bewegt, ist natürlich enger umgrenzt, als das der auf seinen Schultern stehenden Nachfolger. Der Kunst seiner Zeit sind die beiden Extreme fremd, die für die Folgezeit hauptsächlich das Feld bilden, auf dem sich die verweltlichte, ihre Ideale zum grossen Theile vom Theater entlehnende Kunst tum-

melte, das der Sentimentalität (wir nehmen das Wort im umfassenden, nicht einseitig tadelnden Sinne) und das des Humors. Die Bach'sche Kunst verlor ihren Ausgangspunkt, die Kirche, auch da nie vollständig aus dem Auge, wo sie ihren Bann schon weit überschritten hatte. Sie schliesst die Periode ab, die man die reife Jugendzeit der Kunst nennen kann: wenn wir sie mit einem Worte charakterisiren müssten, so wüssten wir, so paradox es im ersten Momente klingen mag, nichts Besseres zu sagen, als dass sie eine durch und durch jugendliche Kunst sei. Sie ist noch unberührt von der verführerischen Weltlichkeit, ihre Leidenschaften noch unentfesselt, ihre Sinnlichkeit kaum erwacht, ihre lebhafte Phantasie ist noch ganz rein; sie hängt noch an jenen aus dem Kindesalter herübergenommenen Traditionen der Kirche, sucht hier ihre Ideale, es drängt sie nicht, sich der Disciplin dieser alten und ehrwürdigen Institution zu entziehen. Die Details der menschlichen Existenz sind noch kaum in ihren Gesichtskreis getreten, fesseln sie nicht, die Einheit ihres Bewusstseins ist noch nicht getrübt, nicht einmal von irgend einer Seite ernstlich bedroht.

Dennoch ist sie den Kinderschuhen völlig entwachsen, in dem Jüngling steckt schon der Mann, seine Energie verräth sich schon in dem strengen, herben Wesen, das keuscher männlicher Jugend eigen ist, alle Eigenschaften, mit denen er das Leben zu durchkämpfen hat, sind vorhanden in ursprünglicher Frische und Kraft, wie sie später nicht mehr zu bewahren sind. Die Empfindung hat noch ihre ganze Ueberschwänglichkeit, die moralische und intellectuelle Eigenthümlichkeit ist aber in allen wesentlichen Zügen vollständig entwickelt, wenn sie auch bei dem in sich gekehrten, zurückhaltenden Wesen der Jugend nur dem schärferen Blicke überall erkennbar ist — es fehlt Nichts, als der feste, entschlossene Schritt in das Weltgetümmel hinein, das alle diese Eigenschaften theils fördern, theils zerstören, ihnen jedenfalls den Reiz rauben wird, der über dem halberschlossenen Wesen der Jugend liegt. So gewinnt der Tiefsinn Bach's häufig genug einen fast kindlichen Ausdruck, so ist das Betrachtende, Beschauliche, in sich selbst Vertiefte, das weniger mit der Welt, als mit dem ahnungsvollen Bilde beschäftigt ist, das sich die Jugend nach ihrer Eigenthümlichkeit davon malt, der Grundtypus seiner Production. Er mischt sich noch nicht in das Gedränge der Massen, in deren unmittelbarste Nähe die Nachfolger treten, er und seine hervorragenden Zeitgenossen übersehen von der idealen Höhe ihrer Kunst weite Strecken, kaum begrenzte Fernen, in denen nur grosse Gruppen erkennbar sind, die Umrisse im Einzelnen verschwimmen und das menschliche Treiben in seinen Einzelnheiten verschwindet. Individuelles Leben lebt nur im Beschauenden, dessen Empfindung durch solchen Ausblick nach allen Seiten angeregt, erhoben und auf das Aeusserste gesteigert wird. Er ist mit sich selbst, mit der Fülle des eigenen inneren Lebens so beschäftigt, dass es ihn noch gar nicht drängen kann, dasselbe durch Aufnahme fremder Elemente zu bereichern und ihm so gewordene Eindrücke künstlerisch zu objectiviren. Er besitzt noch die in sich selbst schwelgende Subjectivität der Jugend, jenen kindlichen Sinn der Bibel, welchem die tiefsten Geheimnisse erschlossen scheinen, dem aber eine gleichsam verschämte Zurückhaltung eigen ist, so dass er mit rein Persönlichem noch nicht aus sich herausgeht — der schneidendste Gegensatz zu der modernen Manier, sich vor den Augen des Publikums von der Gluth, der Uebermacht des eigenen Gefühls überwältigen zu lassen und die innersten Geheimnisse des Herzens vor aller Welt auszuplaudern.

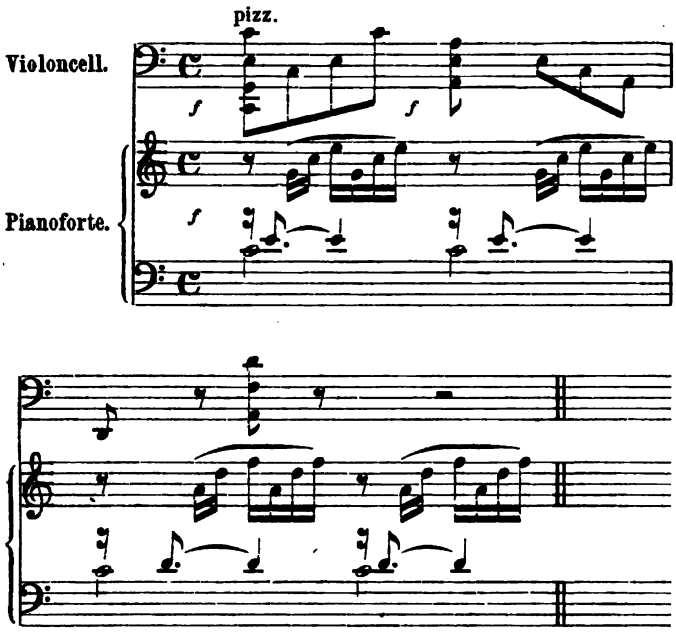
Diesen Grundeigenschaften entspricht der polyphone Styl jener Zeit durchweg und allein mit seiner unendlich bewegten, durch die Consequenz der Bewegung aber doch gleichsam in Schranken gehaltenen, fast nie springenden, immer fortgleitenden Dialektik — der entschiedenste Gegensatz zu der durch Contraste wirkenden Rhetorik der Neuern. In ihm spiegelt sich jenes beschauliche Wesen, die strenge Schule jener Zeit, die Disciplin, unter der sie ihre Jünger hielt. Er prägt den complicirtesten Gebilden doch zugleich den Stempel von Ruhe und Gelassenheit auf, das Festhalten an dem gewählten Stoffe, an Themen und Figuren bewahrt selbst den überschwänglichsten Wendungen zugleich objectiven Charakter. Die Freiheit von aller Tendenz im modernen Sinne, die Beschränkung der künstlerischen Absicht auf den nächsten Zweck, vor Allem etwas künstlerisch Tüchtiges zu geben, ist mit diesem Style, mit der Beschränkung auf seine Methode gewissermaassen von selbst gegeben. Der spätere, wesentlich homophone Styl ist auch da, wo er alle Künste des Contrapunctes für seine Zwecke in Bewegung setzt, charakteristisch von jenem verschieden, weil er an der alten Formenstrenge nicht festhält, die alten Mittel in ganz anderer Absicht, mit ganz verschiedener Oekonomie benutzt.

Man entschuldige diese, kaum neuen, Variationen über ein altes Thema — es schien aber unerlässlich, jener »neuen Charakteristik« gegenüber die alten, wohlbekannten Züge ebenfalls zu einem Bilde zusammenzufassen. Sehen wir nun, wie der neue Rahmen dazu passt — wir wählen gleich die erste Bearbeitung, die des allbekannten ersten Präludiums des ersten Theiles in C-dur.

Wenn Bach darin auf alle Melodik im engeren Sinne verzichtet, so kam es ihm offenbar darauf an, im Eingange seines Werkes ausschliesslich mit den Mitteln der Harmonie Etwas herzustellen, was doch für sich und gerade dadurch eigenthümliche Bedeutung hätte. Das Charakteristische des Stückes liegt also in dieser Beschränkung. Es giebt Nichts, als eine Reihe gleichmässig gebrochener Akkorde nahe verwandter Tonarten — und doch, welche Wirkung! Bach beginnt in mittleren und engen Lagen; in fast gleichmässigen Fortschritten dehnt und weitet sich die Harmonie immer mehr aus, jeder neue Akkord rollt heran, wie eine Welle des Meeres, die sich machtvoll hebt, um sofort in sich selbst zusammenzubrechen, gleich darauf aber wieder, als dieselbe und doch zugleich als eine neue, an einer anderen Stelle aufzutauchen. So gleicht das Ganze der ruhig bewegten See, in deren gleichmässigen Wogenschlage die ganze geheimnissvolle und unwiderstehliche Gewalt des Elementes schon deutlich wird. Die Harmonie fluthet auf und ab, bald dehnt sie sich weit nach der Tiefe aus, bald kehrt sie in die Lagen des Anfangs zurück: sie scheint nur der eigenen Schwerkraft, den dieser inwohnenden natürlichen Gesetzen zu folgen. Die Bewegung stockt daher nirgends, ist durch und durch elastisch: in ihr ist Alles lebendig und lebensvoll, und doch ist dieses Leben nicht an irgend einem Punkte zu fixiren oder festzuhalten — es liegt elementare Gewalt in dieser Conception. Niemand wird sich derselben beim Vortrage entziehen können. Es ist geradezu unmöglich, das so gleichmässig aussehende Stück, das aller rein melodischen Gliederung entbehrt, in einem Tone, mit gleicher Tonstärke, mit gleichen Accenten zu spielen: die Nüancen des Vortrages ergeben sich aus den natürlichen Hebungen und Senkungen dieses Wogenspiels von selbst. Das Präludium ist ein Meisterstück, das keinen Zweifel lässt über das, was es will, zugleich ein Cabinetsstück der Clavierliteratur, da es vollständig der Natur des Instrumentes ange-

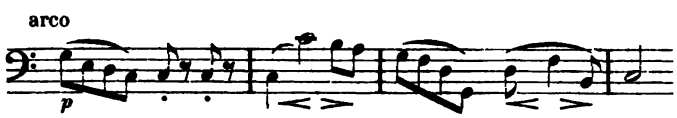
passt ist, wie denn nirgends in der älteren Literatur mehr und schönere Clavierеffekte, nicht modernen Zuschnitts, wohl aber moderner Feinfühligkeit, zu finden sind, als im wohltemperirten Clavier.

Hr. Moscheles ist freilich durchweg anderer Ansicht, nicht einmal den Clavierеffekt scheint er gelten zu lassen, denn er thut Alles, ihn zu zerstören. Er behandelt das Violoncell in moderner Weise, lässt es seinen aufdringlichen Ton, seine näselnde Sentimentalität in allen Lagen und Spielarten auf das Rücksichtsloseste in jene Akkorde mischen, die es zu für sich gleichgültigen harmonischen Unterlagen herabsetzt. Nichts von einer so schlichten oder ähnlichen Auffassung, wie die geschilderte, kein Respect vor irgend welcher Intention Bach's, nicht einmal vor der fein berechneten Oekonomie des Ganzen. Die Bearbeitung beginnt mit einer kurzen Introduction von 4 Takten. Zunächst:

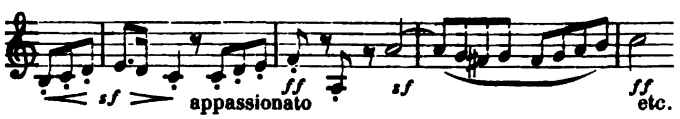


worauf in ähnlicher Gestaltungsweise zwei entsprechende Takte über der Dominante und Tonica folgen. Es wird mit diesem Vorspiel eigentlich Nichts gesagt, aber doch genügt schon dieses Forte, dem eigentlichen Anfang allen Reiz zu nehmen, und allen Zauber der Mittellagen des letzteren zu vernichten. Es wird kaum nöthig sein, auf die grundfalschen Bässe der zweiten Hälfte des ersten Taktes besonders aufmerksam zu machen, gegen welche das *g* der Clavierstimme laut genug protestirt, es ist aber noch zu sagen, dass, selbst wenn sie richtig wären, der blosse Harmoniewechsel im ersten Takte die ganze harmonische Oekonomie des Folgenden höchst störend in Frage stellen müsste.

Mit dem Präludium selbst beginnt das Violoncell:



Es verharrt in diesem allerdings charakteristischen Tone und bringt zu allen weiteren Harmonien ähnliche Wendungen, voll von eigenthümlichem Pathos — hin und wieder trillert es einen tiefen Basston ff, um sich dann aber gleich wieder keck in die höchsten Tenorlagen aufzuschwingen. Das Präludium wird wiederholt, damit es sich mit diesen Phrasen in verschiedenen Oktaven hören lassen kann. Die Stelle, worin dieser Bau stylvoll gipfelt, mag wieder für sich selbst sprechen:



Die in Octaven springende None *a* über dem Dominantseptimenakkorde mit vorgehaltener Quarte wird wol das Aeusserste sein, was der Bach'schen Schreibweise entgegengestellt werden kann.

Diese Charakteristik des Bach'schen Stückes ist allerdings neu, sofern Niemand bisher ähnliche Combinationen der verschiedensten Stylarten gewagt hat, man kann sie getrost unerhört nennen. Das Material dieser neuen Charakteristik ist indess sehr alt: es ist die homophone Melodik aus dem Anfange unseres Jahrhunderts in ihrer ärmlichsten und trockensten Form, welche durch den Einfluss Beethovens glücklicher Weise als beseitigt gelten darf. Einige Verbrämungen aus dem Salonstyl der neuern Zeit können hierüber nicht täuschen: es ist eine stereotype und dennoch gezierte, eine bescheidene und doch prätentiöse und selbstgefällige Manier, die längst abgestorben und verschollen ist, während die Musik der alten Meister in ewiger Jugend blüht. Zur Ehre der Gegenwart protestiren wir daher auch dagegen, dass mit diesen Mitteln »moderne Färbung« zu geben sei. Die Bemühungen Mendelssohn's und Schumann's, die bei Bach zu lernen verstanden, sind nicht ohne Erfolg geblieben: die moderne Musik steht Bach näher, als die jener himmelnden, sentimentalisirenden Periode, deren Technik nicht allein, deren ganze Kunst geistverlassen war. Es bleibt also Nichts übrig, als der concertirende Effekt, der sich — leider — nicht bestreiten lässt.

Für uns ist eine derartige Bearbeitung Bach's mehr als ein misslungener Versuch, sie ist ein Attentat gegen diesen gewaltigen Geist, dessen Arbeit ihm jetzt noch, nach einem Jahrhundert, die lange versagte Stellung in der Geschichte der Kunst zu erringen vermochte. Wir sind ausser Stande, irgend einen mildernden Umstand für ein solches Unterfangen zu entdecken. Gründlicher wird sich kaum Jemand über die Unverträglichkeit charakteristischer Verschiedenheiten täuschen und schlagender wird man daher die Gefahren des Stylgemisches nicht leicht darlegen können, als wenn man sie an diesen Präludien aufzeigt.

Wir ziehen damit nicht die wohlmeinende Absicht des Hrn. M. in Zweifel, — wir protestiren nur auf das Energischste gegen alles Experimentiren mit Meisterwerken, welches unternimmt, Fremdartiges hineinzutragen, sich gerade an der charakteristischen Haltung derselben zum Ritter machen zu wollen. Es verstösst dies nicht allein gegen den guten Geschmack, die Pietät, sondern gegen alle Grundanschauungen, auf denen unsere künstlerische Bildung überhaupt beruht. Solche Experimente werden unvermeidlich zur Caricatur. Wer Bach, um ihn in der modernen Gesellschaft der Laien einzuführen, entstellt, wer ihn dort im Costüm eines ersten Tenors aus irgend einer zahm-romantischen Oper präsentirt, wer seine sehr ernst gemeinten Compositionen zum Piedestal eines modernen Virtuosen macht, der sich nicht ohne Coquetterie auf sein dankbares Instrument herabbeugt, und unter einer harmlosen Maske

Alles aufbietet, um den Beifall des schwachen Publikums durch tausend Künsteleien einzufangen, der entfernt sich freiwillig aus der guten musikalischen Gesellschaft, der er bisher beigezählt wurde.

Die Härte dieses Urtheils hat es uns zur Pflicht gemacht, durchaus loyal zu verfahren und nicht etwa unter jenen Bearbeitungen nur die schwächste zum Zielpunkt des Angriffs zu nehmen. Sie sind alle nach derselben Methode oder Schablone angefertigt, für welche charakteristisch ist, dass sie charakteristisch Verschiedenes, Widerstrebendes zusammenzwingen will; für alle — einige Takte in Nr. 5 ausgenommen, die Mendelssohn'sche Reminiscenzen sind — ist dieselbe altmodische Melodik vernutzt; nur da, wo Bach strengere und reichere Polyphonie zeigt, nur da, wo gar kein anderer Ausweg bleibt, sucht sich das Violoncell seiner Schreibweise zu fügen. Dies führt uns auf den letzten zu berührenden Gesichtspunkt: was über diese Arbeiten zu sagen ist, wenn man sie, dem Titel gemäss, als »melodisch-contrapunctische Studien« betrachtet.

Auch in dieser Beziehung trägt das Unternehmen des Hrn. M. seine Strafe in sich: die M.'schen Contrapuncte spielen neben Bach eine traurige Rolle. Sie geben entweder die im Clavier übergangenen harmonischen Intervalle, oder gehen mit der einen oder andern Bach'schen Stimme in Terzen oder Sexten, soweit es irgend thunlich — immer aber werden sie über kurz oder lang, und natürlich gerade an den interessantesten Stellen, von den charaktervoll, unwiderstehlich geführten Bach'schen Stimmen überwältigt, gezwungen, folgsam und in aller Demuth mit einer derselben zu gehen und von allen modernen Unarten zu lassen. Im besten Falle gelingt es ihnen hin und wieder, ein Bach'sches Motiv an Stellen erklingen zu lassen, wo es der vielgewandte Meister, der noch ganz andere Dinge damit aufzustellen gewusst hätte, aus kluger Oekonomie schweigen liess, um damit nicht überlästig zu werden. So geben alle diese Contrapunkte — jenen phrasenhaften Melodien versagen wir natürlich diesen Namen — nichts Neues und nichts Charakteristisches, sondern einfach Ueberflüssiges und Entbehrliches, sie sind also ohne künstlerisches Recht.

In rein technischer Hinsicht finden sich ausser der obigen noch weitere Stellen, wo sich an Hrn. M. die Vermessenheit rächt, Bach'schen Bässen andere substituiren zu wollen — es fehlt nicht an höchst übellautenden Quinten (in Nr. 2 finden sich drei hinter einander zwischen dem Violoncell in der Basslage und dem Clavierbass, auch noch weitere) — Querstände, die der Bach'sche Claviersatz verhüllt, werden durch das Violoncell sehr unangenehm hervorgehoben — kurz, die Bedrängnisse des Hrn. M. sind Bach gegenüber offenbar so gross gewesen, dass er hin und wieder Dinge gemacht hat, deren Unhaltbarkeit er bei kälterem Blute selbst nicht leugnen würde. Wir dürfen es uns daher erlassen, hierauf und auf Aehnliches (z. B. den vergnüglichen Contrast in dem Claviersatze des Hrn. M. in seinen öfter gemachten Zusätzen zu der Bach'schen Schreibweise, der ebenfalls zu Tage liegt) näher einzugehen, und schliessen diese unerquickliche Betrachtung, wenn wir uns zum Schlusse nochmals vergegenwärtigen, dass Alles sehr wohlgemeint, wol gar als eine Huldigung für den grossen Componisten geboten sein mag, mit dem aufrichtigen Wunsche, dass Bach vor solchen Freunden, diese selbst aber vor ähnlichen Missgriffen fernerhin bewahrt bleiben mögen. —

Berichte.

Wien. ✕ Das zweite philharmonische Concert brachte die wohlbekannte Ouvertüre zu »Anacreon« von Cherubini, eine herrliche Suite von S. Bach für Orchester und obligate Flöte, welche sehr gefiel, die Ouvertüre zu »Medea« von Bargiel, ein eben nicht gedankenreiches, aber wirksam instrumentirtes, in Durchführung und Steigerung interessantes Orchesterstück mit feiner Detailarbeit, das beifällig aufgenommen wurde, und die A dur-Symphonie von Mendelssohn. Herrn Dessoff begrüsste diesmal bei seinem Erscheinen am Dirigentenpult lebhafter Beifall, eine Demonstration, welche lediglich durch die, in zwei hiesigen Journalen unmittelbar vorher stattgehabte Controverse über seine Befähigung hervorgerufen wurde, wobei sich das Publikum auf Seite des Verunglimpften stellte. Schon früher hatte eine Vertrauensadresse der Orchestermitglieder an ihn sein Verbleiben als Dirigent gesichert.

Johannes Brahms trat als Leiter der »Singakademie« sein Amt unter glücklichen Auspicien an. Seb. Bach's prachtvolle Cantate: »Ich hatte viel Bekümmerniss«, das »Opferlied« von Beethoven, »Requiem für Mignon« von R. Schumann, und drei deutsche Volkslieder, welchen auf Verlangen noch ein viertes beigegeben wurde, kamen in durchweg gelungener Weise zur Aufführung, und übertraf namentlich der Vortrag der Volkslieder alle Erwartungen. Der Verein scheint zu seinem neuen Dirigenten Vertrauen zu haben, und da es nicht in Brahms' Natur liegt, nach glücklichen Anfängen im Eifer zu erkalten, so dürfte der »Singakademie« noch eine schöne Zukunft warten, zumal wenn sich die etwas gelichteten Reihen der Tenorsänger allmälig wieder ergänzen sollten. Nicht wenig Befriedigung musste auch die Thatsache gewähren, dass das zahlreich versammelte Publikum der Bach'schen Cantate mit ungetheilter Aufmerksamkeit folgte, und dem Werk des Meisters lebhaften Beifall spendete, ein Zeichen fortschreitenden Verständnisses der ihm so lange Zeit fremd gewesenen Bach'schen Tonwelt.

Das zweite »Gesellschaftsconcert« unter Herbeck's Direktion war ebenfalls von schönstem Erfolg gekrönt. Mendelssohn's 98. Psalm, drei Chorlieder, und Schumann's Musik zu »Manfred« mit Kirnberger's verbindendem Gedicht, dieses von Lewinsky gesprochen, bildeten das Programm. Neu darunter war nur der Vocalchor: »Griseldilis«, der, sowie Schumann's »Schön Rohtraut« und Mendelssohn's »Frühlingslied«, von dem »Singverein« mit schönstem Ausdruck vorgetragen wurde. »Manfred« (nunmehr zum dritten Mal zur Aufführung gebracht) verfehlte auch diesmal nicht eines tiefen Eindruckes auf jene Zuhörer, welche sich mit der declamatorisch-musikalischen Zwitterstellung dieses jedenfalls höchst bedeutenden Werkes überhaupt schon befreundet haben. Die instrumentale Ausführung erreichte zwar nicht ganz jene der ersten Aufführung, in welcher das philharmonische Orchester mitwirkte, und auch die Soli traten damals zum Theil wirksamer hervor; dagegen schlug bei dieser letzten Vorführung die Gewalt des Chores mächtiger denn je durch, und der »Hymnus« von Arimans Geistern wirkte elektrisch auf die, bis in die fernsten Saalwinkel gedrängt sitzenden und stehenden Zuhörermassen. Herbeck's Begabung für die Leitung und das Zusammenfassen der verschiedenartigsten Kräfte nach Einem Ziele hin bewährte sich im »Manfred« abermals auf das glänzendste.

Hellmesberger's und Laub's Quartettproductionen nehmen ihren ungestörten Fortgang, und sind vollauf besucht. Nach dem bis jetzt Gehörten darf man bereits mit Gewissheit annehmen, dass die Kammermusik Schubert's, zum Theil auch Beethoven's und in noch höherem Maasse jene Mendelssohn's die eigentliche Domäne des Ersteren bildet, aus welcher er nicht so leicht hinauszudrängen ist. Dagegen hat Laub mit dem Vortrag Haydn'scher Quartette, und des Quintetts (in G) von Spohr,

sowie neuerlichst mit dem letzten Werk Mayseder's, einem Streichquintett (in Emoll) hinreissende Wirkung erzielt. Diese Wahrnehmung entspricht eben auch der (sattsam charakterisirten) Individualität der beiden Künstler. Mayseder's Quintett ist kein Werk von tiefer Conception, und Niemand, der die Eigenthümlichkeit dieses Meisters gekannt hat, an dem die späteren Werke Beethoven's und die ganze neuere Richtung in der Musik spurlos vorübergezogen sind, wird es anders erwartet haben; — aber die Freiheit und Leichtigkeit in Erfindung und Ausführung der Motive, besonders aber die aus allen Theilen wehende jugendliche Frische und Grazie wirkten ungemein anregend, und versetzten das Auditorium in eine sehr behagliche Stimmung, die denn auch durch lebhaften Beifall sich kund gab. Man bedauerte, dass es dem greisen Componisten, welcher kurze Zeit vorher Laub mit der Ausführung seines Schwanengesanges betraut hatte, nicht mehr gegönnt war, Zeuge des Triumphes zu sein, welchen das Publikum dem anwesenden populären Meister in wo möglich noch glänzenderer Weise bereitet haben würde, als dies nach seinem Hinscheiden der Fall war. Selbstverständlich (sic!) ist in dem Quintett die Primgeige in hervorragender Weise bedacht, und von den vier Sätzen sind die letzten drei eigentlich brillante Concertpièçen für die erste Violine mit discreter Begleitung.

In der zweiten Hellmesberger'schen Soirée kam auch ein Streichquartett von Franz Schubert (in G-moll) zur Ausführung, eines der sogenannten »Hausquartette«, welches Franz, damals noch Schulgehülfe seines Vaters, innerhalb sechs Tagen niederschrieb. In dieser Jugendarbeit tritt Haydn-Mozart'scher Einfluss entschieden hervor; nur aus dem ersten, und aus dem mit Passagen reich ausgestatteten letzten Satz leuchten Schubert'sche Blitze; alle Theile sind aber mit einer Sicherheit und Anmuth in harmonischer und melodiöser Beziehung behandelt und durchgeführt, die es ganz vergessen machen, dass hier die flüchtig hingeworfene Arbeit eines achtzehnjährigen Jünglings vorliegt. Das Quartett fand ungetheilten Beifall.

Leipzig, 16. Decbr. β. Das fünfte Concert des Euterpe-Vereins brachte folgendes Programm: Kirchliche Fest-Ouvertüre über den Choral »Ein' feste Burg ist unser Gott« für Chor und Orchester von Otto Nicolai. Concert für Violine (in Form einer Gesangsscene) von L. Spohr, vorgetragen von Herrn Leopold Auer aus Pesth. Die heilige Nacht, Concertstück für Solo, Chor und Orchester von N. W. Gade, die Solopartie gesungen von Fräulein Laura Lessiak. »Hamlet«, Concert-Ouvertüre von N. W. Gade. Drei Lieder für Chor von H. v. Bülow, R. Schumann und J. Stern. Legende und Polonaise für Violine von A. Wieniawsky, vorgetragen von Herrn Leopold Auer.

Die genannten Orchesterwerke wurden befriedigend wiedergegeben, beide sind hinlänglich bekannt, wir brauchen daher nicht näher auf sie einzugehen.

Auch die Leistung der Chöre war recht befriedigend, besonders in der »heiligen Nacht«, einer trotz allen Klangreizes insofern verfehlten Composition, als Text und Musik nicht jenen ernsten würdevollen Ton anschlagen, welchen der Gegenstand der allgemeinen Auffassung nach zu fordern scheint. Die Partie des Seraph (Alt) war in den Händen des Fräulein Lessiak, die ihre ziemlich undankbare Aufgabe, wie es von dieser begabten Künstlerin nicht anders zu erwarten war, verdienstlich löste. »Seelentrost« von Bülow ist für das hiesige Publikum, wenn wir nicht irren, eine Novität, für uns wenigstens war es das, und zwar eine erfreuliche; wir hätten nicht gedacht, dass in dem neudeutschen Treibhause, in welchem leider der begabte Componist seine Phantasie exotische Früchte treiben lässt, eine so duftige, frische Blume gedeihen könne; möge Herr von Bülow diesen Weg doch noch recht oft betreten.

Herr Leopold Auer gestaltete die Wiedergabe der obengenannten Werke zu der Glanzleistung des Abends. — Die Sicherheit der Technik, die Reinheit der Intonation, der geistvolle Vortrag dieses Künstlers verdienen gleiche Anerkennung. Das Spohr'sche Concert spielte er vorzüglich und wurde vom Orchester sehr gut begleitet. Nebenbei gesagt könnte dieses Werk, dessen zuckerwässrige Melodien dem heutigen Geschmacke allerdings nicht mehr zusagen, was Instrumentirung und symphonische Behandlung betrifft, den Concert-Componisten recht wohl zum Muster dienen. Das Orchester bringt nämlich stets interessante Nebenthemen und geistvolle Arbeit, ohne jemals das Soloinstrument zu beeinträchtigen. Mit der Legende und Polonaise von Wieniawsky machte Herr Auer offenbar dem Geschmacke des Publikums Concessionen, das einmal Virtuosen-Künste hören will. Er behandelte aber diese Sachen, welche er in vollkommenster Weise beherrschte, mit einer gewissen Nachlässigkeit, die uns sehr gefiel und genügend bewies, dass es ihm selbst nicht recht ernst damit war. Rauschender Beifall wurde ihm zu Theil.

Nachrichten.

Im dritten Gesellschaftsconcert im Kölner Gürzenich wurde Händel's »Messias« aufgeführt. Es soll in diesem Winter noch ein zweites Oratorium und zum Schluss S. Bach's Matthäus-Passion gebracht werden.

Im 5. Abonnements-Concert des Herrn von Bronsart in Dresden, in welchem u. A. mehrere Compositionen von Liszt, Berlioz und Glinka aufgeführt wurden, sang auch Herr J. Stockhausen verschiedene Arien und Lieder von Händel, Schubert u. s. w.

Man schreibt uns aus Meissen: Unsere Abonnements-Concerte gewinnen immer mehr Anerkennung. Das zweite Concert wurde eröffnet durch Bennett's Ouvertüre »die Najaden«. Ihr folgte ein Recitativ und Arie aus Figaro's Hochzeit, gesungen von Fräulein Alvsleben. Herr Kammermusikus Kötzschke trug ein Adagio und Rondo von Bärmann für Clarinette vor, worauf Fräulein Alvsleben den Concert-Walzer von C. Riccius sang. Den 2. Theil bildete die Fdur-Symphonie von Beethoven, ein Nocturne für Bassethorn von Kiel, vorgetragen von Herrn Kötzschke, und drei Lieder mit Clavierbegleitung, gesungen von Fräul. Alvsleben. Die gesammte Aufführung war eine höchst gelungene, die Leistungen der Fräul. Alvsleben aber waren die Perlen des Abends.

Ein Dresdner Blatt berichtet aus Chemnitz: Am Nachmittage des vergangenen Busstages brachte die hiesige Singakademie im Vereine mit dem Kirchensängerchore und dem Stadtorchester, unter der Leitung des Musikdirectors Schneider, in der Jakobikirche »Die Schöpfung« von Haydn zur Aufführung. Als Solisten wirkten dabei mit drei Mitglieder der Dresdner Hofoper, Fräulein Alvsleben und die Herren Rudolph und Eichberger. Es war, von kleinen Unebenheiten abgesehen, eine glänzende Leistung, die uns hier geboten wurde. Die Chöre zeichneten sich durch Kraft, Sicherheit und feine Accentuirung aus, und dass die geschätzten Gäste aus Dresden Treffliches leisteten, bedarf nicht erst der Erwähnung. Wünschen und hoffen wir, dass die Singakademie, die unter Schneider's Leitung einen neuen Aufschwung genommen hat, uns auch fernerhin mit solchen gelungenen Productionen erfreue. — Zu den musikalischen Genüssen, die wir hier haben, gesellen sich in diesem Winter auch Soiréen für Kammermusik, welche Musikdirector Mannsfeldt neben seinen Concerten veranstaltet und deren erste (Quartette G-dur, Nr. 34 von Haydn, G-moll von Mozart und A-dur, Op. 18, Nr. 5 von L. v. Beethoven) am 17. November in gelungener Weise von Statten ging. — Unsre diesmal stattliche Oper fährt fort, gute Leistungen zu bieten. Das Theater ist an den Opernabenden regelmässig ausverkauft.

Joh. Brahms ist in der General-Versammlung der Künstler-Gesellschaft »Aurora« in Wien zum Vorstande gewählt worden. Uns dünkt, Brahms thäte besser zu componiren, als sich zu solcher Art der Thätigkeit herzugeben.

In der Kirche der heil. Maria zu Bristol wurde Händel ein Fenster gewidmet. Ueber demselben ist eine Gruppe in Stein gemeisselter Engel, welche singen, angebracht.

Die Geschwister Neruda veranstalten in ihrer Vaterstadt Brünn artettproduktionen, für welches löbliche Unternehmen ihnen beiderer Dank zu votiren ist.

Am 1. Dezember brachte C. Reinthaler in Bremen Mendelssohn's »Elias« zur Aufführung, und zwar unter Mitwirkung der Damen aggiati-Tettelbach und Jenny Meyer, dann der Herren Stockhausen nd Wiedemann.

Ueber den Stand des Concertwesens in der Schweiz mag folgendes eigenthümlich zusammengestellte Concert-Programm des Pianisten Hermann Naegeli in Zürich, das uns kürzlich zugekommen, Aufschluss geben. Nicolai, O., Kirchliche Fest-Ouvertüre, in vierhändigem Arrangement vorgetragen von Herrn J. Wolfensberger und dem Concertgeber. Mozart, Adagio (aus Op. 20). Mendelssohn, Pilgerspruch, geistliches Lied. Czerny, C., Potpourri über Händel'sche Themata für 6 Hände. Nägeli, Dr. H. G., Das Beste, Solo-Cantate. Thalberg, Fantasie über die Oper: die Hugenotten, Op. 20. Kalliwoda, Fantasie für die Violine. Eschmann, J. C., Marsch für das Horn. Nägeli, Herm., Bravour-Arie (mit ital. Text). Schnyder v. Wartensee, Ouvertüre aus der Oper Fortunat, in achthändigem Arrangement (des Concertgebers). Nägeli, Dr. H. G., Erinnerung, Cantilene. Mozart, W. A., Sohn. Sonate. Op. 19. Schubert, Fantasie, für 4 Hände. Op. 103. Nägeli, Hermann, Zürcherischer Melodienkranz, Fantasie über Lieder verschiedener Jahrhunderte. Strauss (Jos.), Sehnsucht nach dem Züricher-See, mit Begleitung von Pianoforte und Horn. Paer, Duett aus der Oper: Numa Pompilius (mit italienischem Text).

Der treffliche königl. preussische Orgelbaumeister Buckow zu Hirschberg in Schlesien, der in den letzten Jahren in Wien, wo das Orgelbauwesen sehr vernachlässigt war, mehrere schöne Werke gebaut hat (namentlich in der Piaristenkirche der Vorstadt Josephstadt, und in der k. k. Hofkapelle), erhielt vom Kaiser von Oesterreich in Würdigung seiner bisherigen Leistungen den Titel eines k. k. »ersten in Oesterreich alleinigen Hof-Orgelbaumeisters«.

Leipzig. Zur Feier des Geburtstages des Königs von Sachsen veranstaltete das Conservatorium am 12. December eine Aufführung, wobei eine sechsstimmige Motette von Georg Henri Witte aus Utrecht, Mozart's Trio für Pianoforte, Clarinette und Viola, Adagio und Fuge für Violine von S. Bach, unisono gespielt von drei Violinisten, Präludium und Fuge für Pianoforte in E-moll von Mendelssohn, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in C-moll von Beethoven, und »Salvum fac regem«, Chor von Ernst Gustav Franke aus Königstein zur Aufführung kamen. An der Ausführung der genannten Stücke waren verschiedene Zöglinge der Anstalt, bei den Chören die Gesammtheit derselben betheiligt.

— Die zwanzigste Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins am 13. December unter der Leitung des Herrn v. Bernuth brachte eine Haydn'sche Symphonie in D-dur, den Kriegsmarsch aus »Athalia« von Mendelssohn, Polonaise in Es-dur für Pianoforte von Chopin, zwei Duette von Rubinstein und zwei desgleichen von Schumann, zwei Clavierstücke von Schumann und Heller, und die Anakreon-Ouvertüre von Cherubini. Die Pianofortestücke wurden von einer jungen und talentvollen Künstlerin, Frl. Bach, ausgeführt.

— Kirchenmusik in der Thomaskirche: Motette am 19. December: »O schönster Stern in dunkler Nacht« von Richter. »Der Herr ist mein Licht« von Reissiger.

Zeitungsschau.

Die grosse Aufführung des Messias am 26. November in Hamburg unter der Leitung des Herrn Deppe und unter Mitwirkung von Frl. Tietjens aus London, Frau Joachim und des Herrn J. Stockhausen ist sehr glücklich und unter starkem Zudrang vor sich gegangen. Die Zeitung »Das neue Hamburg« schreibt darüber: Das grösste Werk des Oratorienmeisters, der Messias, nimmt den andern Oratorien Händel's gegenüber eine eigenthümliche Stellung ein. Während in den übrigen Oratorien ein Vorgang aus der biblischen Geschichte zu dramatischer Darstellung kommt und die gewaltigen Gestalten des Alten Testaments zur mächtigen Erscheinung werden, sehen wir, wie Händel hier, wo er die wichtigsten Angelegenheiten der Christenheit zum Gegenstande seiner musikalischen Darstellung macht, auf alle dramatische Gestaltung verzichtet und überwiegend durch den Chor die Bibelworte verkündigen lässt. Es ist oft von der Verschiedenheit Bach'schen und Händel'schen Geistes die Rede gewesen; nirgend aber tritt diese Verschiedenheit so zu Tage, als wo sich die beiden Meister in der Behandlung desselben Gegenstandes begegnen. In seiner Passionsmusik erregt Bach unsere innige Theilnahme für die Person des Erlösers, er weiss uns durch die Darstellung seiner Leiden zu rühren, und lässt uns alle seine Schmerzen gleichsam mit erleben; Händel dagegen lässt uns von idealer Höhe aus auf die Erscheinung des Messias blicken und weiset mit starker Hand überall auf die ewige Bedeutung des Erlöserwerkes hin. Dies ist es, was den Messias zu einem Gesange aller Zeiten und aller Völker macht.

Von allen Werken Händel's ist wohl keines in dem Maasse bekannt geworden, wie der Messias, und dennoch ist eine vollständige Aufführung desselben in Hamburg so selten zu hören gewesen, dass eine solche immer noch zu den wichtigsten künstlerischen Ereignissen gehört. Diese Aufführung hatte denn auch unser musikalisches Publicum in ungewöhnliche Bewegung versetzt. Es hatte sich zu dem Zwecke ein ansehnlicher Chor vereinigt, und auch die Besetzung der Solostimmen war der Art, dass sie die Aufführung zu einer ausserordentlichen erhob. Fräulein Tietjens, die berühmte Sopranistin, hatte die Anstrengung einer weiten Reise nicht gescheut, um ihrer Vaterstadt und der neuerbauten Nicolaikirche ein Opfer zu bringen. Ihre mächtige und glanzvolle Stimme gereichte denn auch an diesem Abend dem Werke zum kostbaren Schmuck. Frau Joachim, unserem Publicum bereits ein werther Gast, sang die Altpartie so einfach und echt musikalisch, dass ihr die allgemeinste Anerkennung zu Theil werden musste. Hatte uns Fräulein Tietjens hin und wieder mit der englischen Tradition in Betreff des Vortrages einzelner Arien bekannt gemacht, da sie uns denn z. B. die Arie: »Er weidet seine Heerde« etc. in einem uns weniger geläufigen Tempo sang, so musste man um so freudiger die Auffassung der Frau Joachim schätzen, die ihre Ehre nur in der Ehre des Werkes selbst suchte. Herr Stockhausen zeigte sich auch hier wieder in so hohem Grade als Meister seiner Kunst, dass wir ihm nicht genug seine Leistung zu danken wissen. Die Arie: »Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden«, »Sie schallt, die Posaune« und anderes mehr, lassen sich nicht schöner denken, als wir sie von Herrn Stockhausen hörten. Herr Brunner vom hiesigen Stadttheater hatte die Tenorpartie übernommen, und so wenig Händel's tiefe Tenorlage seiner Stimme zusagen mochte, wusste er doch seine Partie musikalisch wirksam zu machen.

Der Chor zeigte sich überall voll Liebe und Eifer für die Sache. Schon dass in den Chören: »Uns ist zum Heil ein Kind geboren« und »Sein Joch ist sanft«, die man früher ihrer grossen Schwierigkeit halber zum grossen Theil den Solostimmen zu übertragen pflegte, der Chor in seine vollen Rechte getreten war, zeugte von dem Fleiss und der Gewissenhaftigkeit, mit der die Einübung betrieben worden.

Herr Deppe leitete das Ganze mit Umsicht und Gewandtheit. Ihm und dem Orchester gebührt ein voller Dank dafür, dass das umfangreiche Werk ohne jede merkliche Störung zu fröhlichem Gelingen und voller Wirkung kam.

Berichtigungen und Ergänzungen.

In unserem Referat über die letzte Aufführung des Händel'schen »Israel in Egypten« durch den Riedel'schen Verein in Leipzig hatten wir die Anwendung der Posaunen als der Originalpartitur nicht entsprechend getadelt und uns dabei auf die von Mendelssohn redigirte englische Ausgabe berufen. Nun ersehen wir aus dem neuesten Bande der deutschen Händelgesellschaft, welcher den Israel enthält, dass allerdings nach Chrysander's Redaction und unter seiner Verantwortung jene drei Posaunen als ächt zu betrachten sind. Herr Riedel hatte sich dieselben aus der damals noch nicht gedruckt gewesenen Partitur zu verschaffen gewusst. Haben wir demnach den Vorwurf eines eigenmächtigen Zusatzes hier zurückzunehmen, so bleiben wir auf der andern Seite dennoch dabei, dass die Anwendung der Posaunen in Verbindung mit der Behandlung der Orgel in Betracht der chorischen Kräfte des Riedel'schen Vereins und des Locals der Aufführung die Intention und Wirkung der Händel'schen Chöre beeinträchtigte.

Herr Nottebohm ersucht uns, Folgendes in seinem Artikel »Beethoven's Studien« zu berichten und zu berichtigen: Seite 685, Zeile 12 v. u. wolle man nach »Albrechtsbergers« einfügen die Worte: »und anderer«. Zu Seite 701. Von Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, hat sich noch die Leipziger Ausgabe vom J. 1780 vorgefunden. Sie stimmt mit der Berliner Ausgabe v. J. 1762 überein und ist nur ein Wiederabdruck derselben, weshalb es in Bezug auf Beethoven bei der Ausgabe v. J. 1797 bleiben muss. Seite 706, Zeile 20 v. o. sind die Wörter »bis auf« durch ein — zu trennen. Das letzte Wort hat nämlich wieder Beethoven geschrieben. Seite 758, Zeile 22 v. u. Das Wort »Floridus« ist, weil von Beethoven geschrieben, von dem Folgenden zu sondern. Andere Fehler und Ungehörigkeiten wird der Leser sich selbst berichtigt haben.

In Nr. 50, Artikel Hektor Berlioz u. s. w., Spalte 838, Zeile 10—11 ist zu lesen findet statt finden (die Betonung findet ihre Bestätigung).

ANZEIGER.

[264] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Jahrbücher
für
Musikalische Wissenschaft
herausgegeben von
Friedrich Chrysander.

Erster Band. Gr. Octav. Brochirt. Pr. 2 Thlr. 24 Ngr.

Inhalt. Vorwort und Einleitung. 1. Klang. Von *M. Hauptmann*. — 2. Temperatur. Von *M. Hauptmann*. — 3. Joannis Tinctoris terminorum musicae diffinitorium, das erste gedruckte musikal. Wörterbuch, lateinisch und deutsch mit erläuternden Anmerkungen herausgegeben von *Heinrich Bellermann*. — 4. Deutscher Volksgesang im 14. Jahrhundert. — 5. Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttel'schen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. — 6. Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges God save the King. — 7. Händel's Orgelbegleitung zu Saul, und die neueste englische Ausgabe dieses Oratoriums. — 8. Beethoven's Verbindung mit Birchall und Stumpff in London.

Das musikalische Lied
in geschichtlicher Entwickelung
übersichtlich und gemeinfasslich dargestellt
von
Dr. K. E. Schneider.

Erste — kantillirende — Periode.

Gr. Octav. brochirt Pr. 2 Thlr.

Der Verfasser beabsichtigt in vorliegendem Werke, wovon gegenwärtig der 1. Theil erscheint, eine Geschichte des Liedes, des uns Allen so vertrauten, so allgemein beliebten Liedes, das wir zu unserer Ergötzung am häuslichen Clavier so gern singen und ebenso gern im Concertsaal singen hören. Wie das Lied aus dem Volksgesange entstanden ist, wie es in der frühesten Zeit ausgesehen und geklungen hat — etwa bis zu den Meistersängern — erzählt er im vorliegenden 1. Theil. Der Verfasser hat sich bemüht, ebenso gründlich als verständlich zu sein. Sein Buch ist kein gelehrtes für den Gelehrten, sondern jedem gebildeten, musikliebenden Leser zugänglich, und dürfte besonders denjenigen zu empfehlen sein, welche den Liedergesang selbst praktisch ausüben. Für sie wird es nicht ohne Interesse sein, zu erfahren, welche Gestalt das Lied in alter Zeit gehabt hat und wie schon in dem damaligen die Form unseres heutigen sich ankündigt. — Der 2. Theil, welcher das mehrstimmige (contrapunktische) Lied behandelt, wird im Laufe des nächsten Jahres erscheinen.

Leipzig, December 1863.

Breitkopf und Härtel.

[265] Soeben ist erschienen und an die Mitglieder versandt

Israel in Aegypten.
Band XVI der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft.

☞ Neu hinzutretenden Mitgliedern werden hinsichtlich der Zeit der Abnahme und Zahlung billige Erleichterungen gewährt. — Anmeldungen bittet man an die Cassirer der Gesellschaft Herren **Breitkopf und Härtel** in Leipzig zu richten.

[266] Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.
Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

	Thlr.	Ngr.
Partitur-Ausgabe. Nr. 22. 23. **Ouvertüre.** Op. 115 in C. — **Ouvertüre** zu König Stephan. Op. 117 in Es . . . n.	2	—
—— Nr. 24. **Ouvertüre.** Op. 124 in C . . . . . n.	1	9
—— Nr. 35. 36. **Fuge** für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 137 in D — und **Quintett** für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 4 in Es nach dem Octett Op. 103 . . . . . n.	1	6
—— Nr. 108—111a. **2 Sonaten** für Pianoforte u. Violoncell. Op. 102. Nr. 1, 2. — **12 Variationen** (Judas Maccabäus) in G. — **12 Variationen** (Ein Mädchen oder Weibchen). Op. 66 in F. — **7 Variationen** (Bei Männern welche Liebe fühlen). in Es . . . . . n.	2	9
—— Nr. 166—182. **9 Variationen** (Marche de Dressler). in C m. — **9 Variationen** (Quanto è bello). in A. — **6 Variationen** (Nel cor più non mi sento). in G. — **12 Variationen** (Menuet à la Vigano). in C. — **12 Variationen** (Danse russe). in A. — **8 Variationen** (Une fièvre brûl.). in C. — **10 Variationen** (La stessa, la stessissima). in B. — **7 Variationen** (Kind, willst du ruhig schlafen). in F. — **8 Variationen** (Tändeln und Scherzen). in F. — **13 Variationen** (Es war einmal). in A. — **6 Variationen** (leicht). in G. — **6 Variationen** (Schweizer-Lied). in F. — **24 Variationen** (Vieni amore). in D. — **7 Variationen** (God save the king). in C. — **5 Variationen** (Rule Britannia). in D. — **32 Variationen** in C m. — **8 Variationen** (Ich hab ein kleines Hüttchen nur). in B . . . . . n.	4	—
Stimmen-Ausgabe. Nr. 23. **Ouvertüre** zu König Stephan. Op. 117 in Es . . . . . n.	1	21
—— Nr. 35. 36. **Fuge** für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncell. Op. 137 in D — u. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncell. Op. 4 in Es nach dem Octett. Op. 103 n.	1	15

Leipzig, December 1863.

Breitkopf und Härtel.

An die geehrten Abonnenten.

Mit dieser Nummer schliesst der erste Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Titel, Inhaltsverzeichniss und das Bildniss Joseph Joachim's, welches demselben beigegeben werden soll, werden später nachgeliefert.

Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang, oder dessen erstes Quartal, schleunigst aufgeben zu wollen. Neu eintretenden Abonnenten liefern wir den ersten Jahrgang zur Hälfte des Preises, also zu 2 Thlr. 20 Ngr.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von [illegible] Härtel in Leipzig.

3 2044 043 920 495

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

MIT DEC 64